نازك الملائكة



المجلس الأعلى للثقافة

الأعمال النثرية الكاملة . الجزء الأول

- قضايا الشعر المعاصر
- سايكولوجية الشعر



الناشيء

نازك الملائكة

الأعمال النثرية الكاملة

(الجزء الأول)



٢٠٠٢

- قضايا الشعر المعاصر
- سايكولوجية الشعر

تقدمة

د. عبده بدوى




الناشيء

ليست هذه مقدمة بالمصطلح المعروف لكلمة مقدمة، فالنصوص النثرية للكتاب المؤكدين لا تحتاج إلى شيء من هذا، وإنما قد تحتاج إلى «إشارات قراءة» لتفتح الطريق أمام القارئ، ولتجعل الزمن فى خدمته، ناهيك عن المكان.

والملاحظ أن الشاعرة لم تشغل نفسها بالكتابة النثرية أساسًا قبل السفر إلى أمريكا، والانتفاع بالأساتذة: ريتشرديلاكمور، وألن روانر، وألن تيت، ودونالد ستاوفر، وديلمورشوارتز[١]، وجمع آخر فى جامعة برنسن فى نيوجرزى، فقد تضاعفت ثقافتها عشر مرات بسبب هذه الدراسة[٢]، زد على ذلك أن تجربة قرون عديدة فى الغرب اقتحمت اقتحاما عدة عقود فى أوائل القرن العشرين، ولقد كان العالم العربى مهيئا لهذا ابتداءً من الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨، وقد بلغ المد إلى أعلاه حين كان تقسيم فلسطين عام ١٩٤٨، فالعالم العربى أصبح مزرعة للغرب فى هذه الرقعة الزمنية، زد على ذلك فى آخر الأمر تأثيرا للشرق، وقد تم العصف بأشياء كثيرة، وبخاصة فى مجال الشعر، فقد كانت هناك دعوة إلى «الشعر المهموس»، وإلى محاولة ترجمة بعض المزامير من العهد القديم، بعيدا عن الطريقة الشطرية القديمة، وإلى تعدد البحور فى القصيدة الواحدة، وإلى تغير القافية من مقطع إلى مقطع، وظهور ما يسمى «الشعر المرسل» على يد جميل صدقى الزهاوى فى ديوانه «القلم المنظوم» الذى صدر عام ١٩٠٨، ثم كان دور عبدالرحمن شكرى، والبكرى فى هذا المجال.

ثم يجيء دور المسرح فى هذا المجال على يد محمد فريد أبوحديد، وعلى أحمد باكثير، وكل هذا مسبوق بحركة «البند»، ونحن لا ننسى دور أحمد زكى أبو شادى فيما سماه الشعر الحر، أو النظم الحر القائم على تعدد البحور، ولم يقبل الناس على هذا النوع من التجديد، حتى كان الإنجاز على يد نازك والسياب فيما سمى الشعر الحر عام ١٩٤٧ بنصين ناضجين، وفى عام ١٩٦٢ صدرت الطبعة الأولى من كتابها «قضايا الشعر المعاصر»[٣]، وفى هذا الكتاب وضعت الخطوط الأولى لنظريتها، وتوالت الطبعات حتى كانت الطبعة الرابعة عام ١٩٧٤، وفى هذه الفترة ظهر طوفان من الشعر الحر، ولقد لفت هذا انتباه الشاعرة، وكانت فرصة لاستكمال قواعد الشعر الحر، أو على

الأقل للإضافة إليها وغربلتها وإبعاد التزمت عنها، خاصة وأن سمعها قد تطور، وأن التدرج وصل إلى مرحلة النضج، ثم التأكد من أن الخليل وضع قواعده فى تؤدة، وخلال سنوات طويلة «ولا نستبعد أن يكون عدل فيه وغير، وحذف، وأضاف مرارا وتكرارا حتى اكتمل بالشكل الذى وصلنا»[٤].

وقد وقفت عند مسائل أربع تتعلق بالشعر الحر، وهى:

١- علاقة الشعر الحر بالتراث العربى
٢- بدايات حركة الشعر الحر
٣- البحور التى يصح نظم الشعر الحر منها
٤- قضية التشكيلات المستعملة فى القصيدة الحرة

فرداً على الذين يقولون إن الشعر الحر وليد غير شرعى، أثبتت بالأدلة العروضية أن الشعر الجديد مستمد من الشعر الخليلى، وقائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية، وافية، ومجزوءة، ومشطورة، ومنهوكة، وضربت مثالاً على هذا بشعر لمحمود درويش[٥]، ثم إن الشعر الحر له جذور وردت فى نص منسوب إلى «ابن دريد» فى القرن الرابع الهجرى، وقد رواه الباقلانى فى كتابه إعجاز القرآن، ومع أن عبدالكريم الدجيلى[٦] نسبه إلى «البند» إلا أن نازك نسبته إلى دائرة «المجتلب» ففيها أشطر من الرمل ومن الهزج ومن الرجز، مع ملاحظة أن البند لا يتعامل إلا مع وزنين هما: الرمل والهزج، المهم أن هذا النص القديم حطم استقلال البيت العربى، وخرج على قانون تساوى الأشطر فى القصيدة الواحدة، ونَبَذَ القافية، وجاء بشعر مرسل، وهو شىء لا مثيل له فى الشعر العربى فى القرن الرابع الهجرى.

فأعظم إرهاص بالشعر الحر هو ما يعرف «بالبند» لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب الآتية:

١- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر
٢- لأن الأشطر غير متساوية الطول
٣- لأن القافية فيه غير موحدة[٧]

وفى الوقت نفسه تنفى عن نفسها، وعن بدر شاكر السياب التأثر «بالبند»، كما تنفى تأثرهما بما جاء فى شعر محمد فريد أبوحديد، وعلى أحمد باكثير، ومحمود

حسن إسماعيل، وعرار، ولويس عوض، وبديع حقي، وقد وضعت شروطا أربعة لابد من تحققها ليكون هناك تأثير، ولم تنطبق هذه الشروط عليها، وعلى السياب، وقد رفض هذه الشروط د. هاشم باغي[8].

أما البحور الصافية التي يجيء منها الشعر الحر فهي: الكامل، والهزج، والرمل، والرَّجز، والمتدارك، والمتقارب، والوافر، والسريع، بعكس بحور: البسيط، والمديد، والخفيف، والمجتث، والمنسرح وسواها، ثم إن على الشاعر أن يوحد الأضرب، في قصيدته، بأن يختار ضرباً واحدا يلتزمه في القصيدة كلها، وقد لطفت هذا بعدد من الاستثناءات[9].

وفي العصر الحديث تعرضت في «الخبب» إلى تحول (فعلن) إلى (فاعِلُ) «ولست أعرف من الشعراء من يرتكب هذا سواي «وأنا أقر بأنني وقعت في هذا الخروج من غير تعمد، ومن ثم فإن (فاعل) قد تسربت إلى تفعيلاتي الخببية وأنا غافلة[10]»، وقد نبهها إلى هذا الخروج الدكتور جميل الملائكة، وحين فكرت في هذا اكتشفت أن أذُنها، على ما مرَّ بها من تمرين، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذا، فليس هو خطأ وقعت فيه، وإنما هو تطوير سرت إليه في غفلة «ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تمتنع في بحر الخبب، لأن الأذن العربية تقبلها فيه والحق أن قليلا من التأمل في التفعيلتين (فعلن وفاعل)، لابد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما، لأن طولهما واحد[10]»، فإقرار هذه الواقعة في بحر الخبب يضيف سعة وليونة إلى هذا البحر الذي يضيق بفواصله الصغرى.

هذا الدفاع يمكن أن يُرد به على محمود مرعي[11]، الذي كتب مقالا بعنوان «تفعيلة نازك الجديدة عمرها سبعة قرون، وكان شوقي آخر من ارتكب هذا حين قال:

جارِ، ويُرى ليس بجار لأناة فيه، ووقار

فوزنه:

فعلن. فعلن فاعل فعلن فعلن. فعلن. فاعل. فعلن

ومثل هذا الوزن المضارع لمخلع البسيط.. ثم تكلمت عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر، كما تكلمت عن فن الشعر، وعن الصلة بين الشعر وبين الحياة، وكيف يكون النقد في الشعر.

وفى عام ١٩٦٥ كان من عادة معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة أن يقترح على أساتذته المحاضرة فى «تجربتهم الشعرية»، ولكنها كرهت أن تحاضر الطلاب عن نفسها، فاختارت الشاعر «على محمود طه» الذى أعجبت به فى أوائل حياتها، ومع أنه صدر بعنوان «محاضرات فى شعر على محمود طه» إلا أنها آثرت أن تسميه فى الطبعة الثانية «الصومعة والشرفة الحمراء» فقد بدأ الشاعر حياته الشعرية باتجاهات روحية، ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة، ومشاعر صوفية، تأخذ بذهنه، حتى وهو فى خِضم العاطفة المشتعلة، وهذا ما رمزت إليه بكلمة «الصومعة» بينما تعبر «الشرفة الحمراء» عن المرحلة التالية من حياته، حين اتجه إلى اللهو والعبث هاربا من روحانيته بمقدار ما استطاع[١٢]، وعلى كل فالعنوان كله منزوع من شعر الشاعر[١٣]، وفيه تعريف بمنهج من كتب عنه، وعلى الرغم من أن الدراسة الثانوية قد فاتته، وعوضها بمدرسة الفنون التطبيقية، إلا أنه اتصل بدراسة الأدب الفرنسى دراسة شخصية بتأثير من أحمد حسن الزيات، وتشجيع من جماعة المنصورة، وقد أصدر ديوانه «الملاح التائه» فى الثانية والثلاثين من عمره، وكان أن فتحت أمامه أبواب النشر، ثم كان سفره إلى أوروبا عام ١٩٣٨، وإصدار ديوانه الثانى «ليالى الملاح التائه» سنة ١٩٤٠، ثم «أرواح وأشباح» سنة ١٩٤٢، و«زهر وقمر» سنة ١٩٤٣، وقد بدأت علامات البرودة العاطفية تبدو فى شعره بعد أن جاوز الأربعين، وفى سنة ١٩٤٤ يصدر مسرحية «أغنية الرياح الأربع»، وفى سنة ١٩٤٥ يصدر «الشوق العائد» وأخيراً يصدر ديوان «شرق وغرب»، ويكون الموت عام ١٩٤٩، وعمره لا يتعدى السابعة والأربعين، وفى ضوء هذا كتب عن الحب والوصف، فقد كان واله القلب، مفتون الروح، وهناك فرق بين الحب، وبين الوصف، وكل هذا مكلل بالحسية، والغنائية، والفنون اللفظية، وكما يقول د. شوقى ضيف: لن تجد فكرا عميقا، ولا فكرا غامضا كفكر الرمزيين، ففكره دائما مجلوُ مكشوف، ولا يستر أى شىء وراءه، فهو شاعر لفظى، وليس صاحب نزعة فلسفية، ولا نزعة نفسية، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية أو موحية، وقد تعامل مع أسلوب الموشح الذى يرتكز على الرمل والهزج، على أنه لم ينس قصائد العبث العاطفى، والشعر الفكرى، بالإضافة إلى القصائد الإنسانية والقومية التى تتصف بالجهورية، والتعبير المباشر الصريح واستخدام الهيكل المسطح، وأخيراً فلم ينس قصائد المناسبات، على

أن أسلوبه المميز كان فى «التناغم الصوتى» بمعنى الإحساس بالحروف إحساسًا خاصا، بحيث تنسجم مع المعنى الذى يقصده، بالإضافة إلى ما يسميه عبدالغنى النابلسى «الإتيان بكلمات متزنات» كقوله:

بين كأسٍ يتشهى الكَرْمُ خمره   وحبيب يتمنى الكأس ثغره

بالإضافة إلى الشفافية فى استخدام التكرار، والجناس، ورد العجز على الصدر.. الخ، وإذا كانت الموسيقى تتفوق على الصورة، فالصورة عنده تشرق وتتلألأ حين تكون حسية، وحين تكون اللفظة موحية، والرمز شفافا، والضوء واللون بارزا.

على أنها لم تنس بعض المآخذ على الشاعر، كالكلمات القاموسية، واستعمال المترادف، والنثرية، بالإضافة إلى الخطأ فى عروض من هذا البيت

لِمَ أقْبلتِ فى الظلام إلىَّ   ولماذا طرقْتِ بابى ليْلا

فقد جاء فيه بـ«فاعلات» دونما إشباع فى خاتمة الشطر الأول، مع أن الصحيح هو «فاعلاتى» لأن البيت من البحر الخفيف[١٤]، ومثل الخطأ فى وزن الطويل، والرمل، وقد يرتكب فى النادر الضرورة الشعرية المستكرهة، وقد ترد فى شعره أخطاء النحو واللغة والمعانى، مما يشير إلى نقص فى الثقافة اللغوية والنحوية، وهذه المآخذ- على كثرتها- لا تعد شيئا بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من غلط وسقط وضعف، والشاعر العربى يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة[١٥].

وإذا كان الشاعر فى «الملاح التائه» مؤمنا بالله والنبوة، والقيم الروحية المتمثلة فى الدين، فإن الشاعر قد تخطى هذه المرحلة، وأصبح مفتونا بالوثنية الإغريقية التى فرضتها عليه ثقافته الغربية[١٦].

ولكن مما يذكر له أنه لم يمزج بين البحور إلا فى قصيدة واحدة[١٧]، وكتب من الأوزان المهملة كالمنسرح، ومخلع البسيط، والمقطوعات الثنائية كالموشح المسترسل، والموشح الوصفى الغنائى، كما أنها لم تنس القافية فى شعره.. المهم أنها لم تشد المفاهيم الغربية، فهمُّها فى المقام الأول كان الاستعانة بمفاهيم النظرية العربية، وأن تطبق أول ما تطبق العروض والقافية، وكل ما يتصل باللغة العربية نحوًا وصرفا ودلالة... الخ.

لما كانت التجزيئية ظاهرة اجتماعية تسيطر على الفكر والحياة العربية، كان من الطبيعى أن تظهر التناقضات والمشكلات فى الحياة، فهناك مثلا تجزيئية واضحة فى فكرة الحرية، لأن الناس يتوهمون أن للرجل الحرية كل الحرية بعكس المرأة، والواقع أن المجتمع الرجالى المحض لا يمكن أن يتمتع بالحرية الكاملة، بينما المرأة فى الهامش على جواره، ثم إن المرأة تقول إنها تتمتع بالحرية الكاملة، ولكننا نلاحظ أنها مستعبدة لبيوت الأزياء، ومثل هذا نجده عند من يقول أقوالا كثيرة ولا يعمل شيئا، وفى الوقت نفسه نجد أخطاءً شائعة فى تعريف الأدب القومى، لأن دعوة الالتزام قد استحالت إلى «إلزام»، ولهذا نجدها حين نحللها تتكشف عن خطأ جسيم فى النظر إلى الصلة بين الفرد والمجتمع، ثم إن المجتمع العربى يتوهم أن لا علاقة بين اللغة والأخلاق، بينما المجتمع الذى يقول أكثر مما يفعل يعتاد الإسهاب والتطويل فى الكلام، لأنه يشعر بكذب ألفاظه فيميل إلى تأكيدها بالإطالة، وأخيرا ففى البحث المعنون «الأدب والغزو الفكرى» تتجلى التجزيئية فى فصل الدين عن الحياة، فيكون الفرد العربى متدينا، وفى الوقت نفسه يكتب أدبا متحللا مبتذلا، دون أن يردعه دينه عن ذلك.

تلك مقالات كتبت فى ظروف متفرقة ما بين عامى ١٩٥٢، ١٩٦٩، ثم جمعت فى كتاب صدر فى عام ١٩٧٤، ليعبر عن دائرة القلق التى تسيطر على الحياة، فالقلق أشبه بجرس خطر ترسله أعماقنا الصامتة، وترمى به إنذارنا «إننا نقلق، لأننا قد بدأنا نملك وعيًا بحياة أسمى من الحياة التى نحياها.. فالقلق ليس إلا رد فعل صحى نواجه به نقص حياتنا، إنه أشبه بالحمى التى يقابل بها الجسم السليم طلائع المرض المهاجم[١٨]»، فنحن نفترض أن حياتنا تتكون من مجموعة من المجموعات المتضاربة التى اجتمعت مصادفة فى خليط، والنتيجة المباشرة لهذا الاتجاه التجزيئى هى ظاهرة «التضخم» التى نلمسها فى كل حياتنا، بالإضافة إلى الفصل بين العاطفة والتفكير، وإلى أننا نتبنى مقولة الأخلاق من أجل الأخلاق، بدلا من مقولة الأخلاق من أجل الإنسان، فأخلاقنا سكونية سالبة تتخذ نقطة ارتكازها فى المظهر لا فى الفعل، ومن ثم كان الفصل القاطع بين الرجال الذين يملكون أفكارا بلا عواطف، والنساء اللواتى يملكن عواطف بلا أفكار، فلابد لنا من فلسفة شاملة تمس كل ما هو جوهرى فى

حياتنا العربية، وتقرر المبادئ والمثل الكاملة التى ترفع مجتمعنا إلى ذروة الكمال[١٩] بشرط تعديل مناهج التعليم، وإنشاء مؤسسة تشرف على، وإنشاء قانون جديد للطباعة والنشر، وتحديد مجال الإذاعات وخاصة المرئية منها، والمترجمة، وإقامة جمعية موحدة للأدباء العرب لها فروع فى كل قطر[٢٠].

– ٤ –

يعتبر هذا الكتاب «سيكلوچية الشعر، ومقالات أخرى» الجزء الثانى من كتاب «قضايا الشعر المعاصر» فهو يكمل القضايا التى وردت فى هذا الكتاب، مثل علاقة الشعر باللغة، ومثل الجانب السيكولوچى من القافية، ومثل ارتباط الشعر بالمأثورات الشعبية «الفولكلور» ومثل الحالة النفسية التى تواكب ميلاد القصيدة عند الشاعر بالإضافة إلى نقد شاعرين قديما وحديثا نقدا تطبيقيا، فقد تعرضت ابتداءً للشاعر واللغة، فهناك رابطة بينهما، نفتقدها عند الناثر ولغته، ذلك لأن الشاعر أكثر انقيادا واستسلامًا إلى اللاوعى اللغوى، بسبب إحساسه المرهف المشحون، الذى يتصل بالأعماق الباطنة للغة.

ثم إن تعبير الشاعر موزون مقفى، والوزن يستثير فى الذهن تاريخا مطموراً للغة، لم يكن يخطر على باله من قبل، ثم إن اللغة لابد أن تصبح فطرة فى نفسه، بحيث يغترف منها دون الخروج على أسس اللغة وقواعدها، وبحيث تصبح نبعًا لا آلة، فالشاعر يزيح الستار عن العوالم الغافية، ويقودنا إلى الكنوز المطلسمة التى يكمن وراءها العقل الباطن، فالشاعرية حس لغوى عالٍ كثيف الأعماق، ومعنى هذا أننا لا نستعمل اللغة فى قصائدنا، وإنما هى التى تستعملنا، ولغتنا العربية كيان مكتمل فيه عمق وخفايا وامتدادات، وله هيبة واستقلال، وهى محروسة بالقواعد التى تهبنا العمق التاريخى، وتربطنا بالزمن، ومن المقرر أن طلب الصواب دافع فطرى فى النفس البشرية يفرضه العقل فرضا، فالقاعدة لا تتبدل لأنها ترتبط بصميم ذهن الأمة، ثم إنه لا فصل بين الفكر واللغة التى تعبر بها عنه، ولا تقديم للاستعمال على ما هو معجمى كما أكد ميخائيل نعيمة فى الغربال، حين قدم تحمم على استحم، مع ملاحظة أن الكلمة

المعجمية يجب ألا تستدعى الشرح، وأن الجملة الاعتراضية يجب ألا تطول، وأخيرا فلابد من مسحة الغموض، من غير إسراف فيه، ولابد من الرموز التى تكون كالبعد الرابع للكلمة.

أما القافية، فلا يوفيها إلا الرنين والموسيقى العالية، لهذا كرهوا ما يسمى «التضمين» ومع أنه ورد نص لامرئ القيس يهدر فيه القافية[٢١] ونص لأبى العلاء المعرى كأنه نثر لا وزن له، فإنها لا توافق على هذه الاستثناءات، لأن القافية ظلت مسيطرة حتى ظهر الموشح فى الأندلس، والبند فى القرن الحادى عشر الهجرى، ثم كان إهدارها منذ العقد الثانى من القرن العشرين، وظهور الشعر المرسل[٢٢]. والشعر المسرحى، والمنوع القوافى سواء جاء على نظام، أو على غير نظام، أو كان شائعا، كما فعل البياتى، «أما أنا فلم أتخل عن القافية حتى اليوم، ومثلى فى هذا بدر شاكر السياب[٢٣]»، وأخيرا نصل إلى ظاهرة الأشطر الطويلة، الذى تأتى فى آخره قافية كما يفعل نزار، أو كما يفعل الشباب فى التعامل مع ظاهرة «التدوير» التى تخلو من القافية أساسًا، مع الملاحظة أن الشعر الحر لا يمكن أن يأتى بأشطر مدورة، لأن التدوير قيد يغنينا الشعر الحر أن نقع فيه، فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر إلى أى حد يشاء، وهذا ينفى الحاجة إلى التدوير أصلا، خلافا لشعر الشطرين الخليلى الذى يقع فيه التدوير فى نهاية الشطر الأول، وسبب هذا أن نهاية شطر الشعر الحر، إنما هى ضرب لا عروض، والتدوير يقع فى العروض لا فى الضرب[٢٤].

المهم أن القافية تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله، مادام ليس ناظمًا فقط، فهى مفتاح سحرى يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر، وهى التى تفتح الباب للنجوم وتنشرها فى سماء القصيدة، وفى الوقت نفسه تنشر على القصيدة وشاحا ضبابيًا شفافًا، وتمرر عبر الكلمات تيارا كهربائيا آسرا، وتشيع فى الأسطر حسا جماليا مرهفا[٢٥]، فالتقفية مطلب سيكولوچى فنى ملح، وتدلل على هذا بعوامل عددها تسعة، فهى تحدد نهاية الشطر، وتربط بعض الأشطر ببعضها، وتساعد على ختام القصيدة، وهى وسيلة أمان واستقرار للقارئ، وتشعر بوجود نظام فى ذهن الشاعر، ووضوح الرؤية، وتعبر عن الأفكار الداخلية، وفى الوقت نفسه هى نغم يموسق الشطر، وتضيف لحنا وجوا إلى القصيدة، فهى تيار كهربائى يسرى فى القصيدة، ويرقرق فى ألفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون أن نعلم لماذا، صحيح أنها قيد

ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح الشاعر، وأخيرا ففى شعر النضال والمقاومة يعطى ترادف القافية إحساسا بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة، فالقافية قتال ومقتالة... وهكذا لا تكون مجرد كلمات عابرة موحدة الروى، وإنما هى حياة كاملة، والعصب الحى فى الشطر، ولا ينبغى أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى.

وقد أحسست أن الجيل الجديد يطلب منها توجيها ونصحا، فتوقفت عن الإجابة حتى نضجت تجربتها الخاصة، وبصُرتها بطبيعة الظروف الاجتماعية التى تحف بالشعر، وكان أن صح عزمها على الكتابة لمن أدرك نفسه، ولماذا وهب الشاعرية، ولماذا أحس بالجمال فكان عليه أن يخلص له، وأن يكتشف القانون الأعظم فى حياته وحياة الإنسانية، فالجمال شيء محسوس يدركه البصر، والأخلاق جمال معنوى يدركه العقل، فرسالته لا تشبه رسالة الواعظ الذى يعتمد على الترغيب والترهيب، لأن رسالته أن يغنى، فالشاعر القومى هو الذى يعبر عن نفسه، فيجيء شعره معبراً عن قومه، وعن الإنسانية، لأنه فى أعماق النفس المتخلقة الصادقة تنمحى الحدود بين الفرد والمجتمع، ويصبح الواحد كلاً، والكل واحدا

وهكذا فالشعر معاناة روحية موصولة، يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس، نابض القلب مع الطبيعة والحياة، بكل ما فيها من عمق ومعنى، ومثل هذه المعاناة لا تعيش فى الضجيج، لأنه لابد من الصمت والعزلة والفرا غ، لكى ينبثق العطر، وينضج الورد، ومن لم يمنح نفسه ترف الأحلام، وسكون العزلة، لا يستطيع أن يسمع صوت الله فى نفسه، ومن ثم لا يستطيع أن يبدع الشعر العظيم، ثم إنه لابد أن يضع لنفسه مقياسا شعريا عاليا بحيث يقتضى الوصول إليه دأبًا وسهرًا قد يستمر العمر كله، ومن الطبيعى أن المقياس العالى سيحميه من الغرور، ومن الرد على كل ناقد يقول كلمة حق فى شعره، ومن الزهد فى نشر شعره الأول، وإغراء المطبعة.

ثم لابد من دراسة البحور، وتجربة النظم- لمجرد التمرين- على مختلف البحور وتشكيلاتها، فلا يستطيع إبدا ع الأساليب الجديدة فى الوزن إلا من درس العروض دراسة جدية، فإذا جئت للشعر الحر، فعليك أن تجمع بين التجديد المعاصر، وروح الوزن العربى، فهو لا يقضى على أسلوب الشطرين، وإنما هو أسلوب مكمل له، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائما لموضوعات عصرية، هو ليس أسهل من شعر الشطرين، لأنه فى الحقيقة أصعب، لأن عليك أن تنوع أطوال الأشطر، بزيادة عدد التفعيلات، وإنقاصها بشرط أن تلتفت التفاتا واعيا إلى الضروب الحرة، فلاتشوس

موسيقاها بتفعيلة ناشزة، وفى الوقت نفسه لابد من التعبير بلغة العصر، وتطويع اللغة وقواعدها، فالشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال[٢٦]، ثم لابد من القراءتين فى الشعر العربى ليربطك بكيانك الروحى، وبالشعر الأجنبى ليفتح لك نوافذ سحرية من المعانى، والمذاهب، والأساليب، ولابد من رفض الشعر الذى يتدنى إلى مستوى الغريزة الجنسية، وإلى وصف القبيح والمنفر والمقيت والمتشائم والغامض، صحيح أن النفس الإنسانية عميقة الأغوار، ولكن على الشاعر أن ينير هذه الأغوار، ويعرض جوانبها عرضا له معنى، فأكمل الشعر وأروعه هو الذى يعطينا رؤية كاملة للوجود، فلا يكفى أن تكون قصائد الشاعر جميلة فيها الصور والموسيقى والإيحاء والرمز، لأنه يجب فوق ذلك أن يرفعنا إلى مستويات روحية عالية، وأن يرتقى بنا إلى إدراك الحقائق الكبرى، وأبرزها إدراك الله الذى ينبض وراء كل ذرة فى الخليقة، أما قواعد النقد العربى فينبغى أن تنبع من البيئة العربية، ومن طبيعة الشعر العربى، وهكذا نراها فى خط صاعد، فمع وقوفها مع أشجانها، نراها تقف مع الحس القومى، ثم تتخطاه إلى الوعى الإنسانى، مع لمسة صوفية فى آخر الأمر، واعتماد على الذاكرة العظمى للإنسان، وعلى الأغوار، وفى موضوع «العروض العربى»، أكدت على أنه موضوع غامض وصعب «لا يجرؤ أحد أن يقترب منه، ويخوض بحوره»، وحين جاءت حركة الشعر الحر حملت معها أكبر مقدار من الأخطاء العروضية، ولعل السبب فى هذا أن أدباءنا ينفرون من العروض لأنهم يجهلونه أولاً، ولأنه صعب ثانياً، فأصعب ما فى علم العروض هو التغييرات التى تطرأ على التفعيلات والبحور فتبدلها من حال إلى حال مثل: القطف، والترفيل، والقبض، والمشف، والتزييل، فمع أن أكثرها ليس موجودا فى الشعر، إلا أن الخليل بن أحمد هو الذى أوجدها، فقد وضع الشعر فى مجموعات- أى دوائر- وجعلها خمسا:

١- دائرة المختلف، وتشمل خمسة أبحر منها اثنان مهملان، والباقى: الطويل، والمديد، والبسيط.

٢- دائرة المؤتلف، وفيها بحران مستعملان: هما الوافر والكامل، والثالث مهمل لم يستعمله القدماء، واستعمل فى العصر الحديث.

٣- دائرة المجتلب، وفيها ثلاثة مستعملة وهى: الهزج، والرجز، والرمل.

٤- دائرة المشتبه، وفيها ستة بحور مستعملة هى: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، وثلاثة مهملة لم يستعملها أحد.

٥- دائرة المتفق، وضعت للمتقارب، واشتق منه الأخفش المتدارك[٢٧]، وعلى كل فالدوائر خلو من الفائدة، وفيها تعسف، مثل الوافر الذى لا يتفق مع دائرة المؤتلف، ولهذا جعله ذا أصل غير متداول، ولم يستعمله أحد، ومن هذا الأصل الخيالى يمكن اشتقاق البحر الكامل، ولكى يبرر هذا ابتدع مصطلح القطف بمعنى حذف السبب الخفيف من آخر مفاعلن، وتسكين ما قبله، فتصبح التفعيلة (مفاعلْ) وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف فى غير قليل من دوائره[٢٨]، فالعرب قبل الخليل لم يسمعوا بالبحور المهملة التى اقتضاها وجود الدوائر مثل بحر المتئد فى دائرة المشتبه، والذى تفعيلاته

فاعلاتن. فاعلاتن. مستفعلن فاعلاتن. فاعلاتن. مستفعلن

ومثل المنسرح وتفعيلاته

مفاعيلن. مفاعيلن. فاعلاتن مفاعيلن. مفاعيلن. فاعلاتن

وأين الموسيقى فى هذين الوزنين؟ وأين من استعملها من الشعراء[٢٩] اللهم إلا إذا استثنينا النظامين، فهى وأمثالها لا تخدم العروض، والعروض يضبط دونهما، فعلينا استعمال البحور على أساس الوزن العربى القائم المستعمل فى كل العصور، دون أن نفترض لكل بحر مألوف أصلا غير مألوف، فذلك ما لا نفع له[٣٠].

وأخيراً قدمت لنا الجانب العروضى من مسرحية «مصرع كليوباترا» لشوقى، لأن الجانب العروضى افتقد فى نقد هذا العمل، وكان أن استهان عدد من الكتاب بهذا الجانب، ففى المسرحية الزحاف، واختلاف العروض عن الضرب، والالتباس فى عروض المتقارب، ناهيك عن الخطأ فى القافية.

فإذا جئنا للنقد التطبيقى، نراها تتعرض لقضية الحب والموت فى شعر ابن الفارض، فلم يهمل النقد شاعرا موهوبا مثله، ينبع العمق فيه من البساطة ويمشى معها، ففيه الرمز والإيحاء والتعمق والكثافة والتركيز، ولسوف نلاحظ أن معانى أبياته تتغير، وتكتسب ألوانا وأعماقا كلما تأملناها، فكان لها معانى غير محدودة[٣١] كقوله:

سقتنى حميا الحب راحة مقلتى وكأسى محيا من على الحسن جلَّت

والفكرة التى نخرج بها من هذه الأبيات أن الله تعالى يصرع من ينظر إليه كما صُرعت هذه الأسود، فليس من المحتمل أن يرى إنسان الله، فموت الشاعر فى حب معبوده هو الحياة الحقة، وملخص فلسفته أن عزة النفس حين تكتمل يصبح الإنسان أعلى من أن يذله شىء، والمقصود بالموت هو «الفناء فى الله»

فلم تهونى ما لم تكن فىَّ فانيا

ومن معانى الفناء نسيان الذات، بحيث يصبح العاشق كالميت، فالحب أوله سقم، وآخره قتل، وهذا كله يجعل الحب مرتبطا بالموت فى شعر هذا الشاعر، وهو ارتباط لا مثيل له بين الشعراء من غير الصوفية.

ثم تتعرض لنص للشاعر إيليا أبى ماضى، فقد كان يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وإذا كان شوقى هو خالق الغنائية المبدعة فى شعرنا المعاصر، فإن إيليا بحق هو خالق الاتجاه الحديث كله، ولعل فى هذا بعض المبالغة.

- ٥ -

وأخيراً قدمت الشاعرة نازك الملائكة «الشمس التى وراء القمة» عام ١٩٩٧، وفى هذا المؤلَّف تعرضت الشاعرة أول ما تعرضت للعلاقة بين القصة القصيرة، وبين قصيدة الشعر، فابتداء هناك صلة فى الجذر اللغوى من ناحية المخارج الصوتية: وهى القاف، والصاد، والتاء المربوطة، ثم إن كلا منها يعبر عن الذات، ويحتال على ذلك بالخيال وبالأسلوب، ولكن بمرور الوقت أصبح لكل واحد منهما خصائص فارقة، فإذا كانت الحبكة الفنية من شروط القصة، فالوزن والقافية صارا من شروط القصيدة، ومن خلال خصوصية الشاعرة نازك الملائكة، نراها تقدم شكلا ريانا أقرب إلى السيرة الذاتية، فرغم اختفاء ضمير المتكلم وهو - الياء وأنا- ووجود ضمير الغائب، فإن اهتمامات الشاعرة، وطموحاتها، وأهدافها، لا تغيب عن ذهن الشاعرة، وإن كانت الغربة والاغتراب ليستا بعيدتين عن كل هذا، المهم أننا سنتعرف على عالم الشاعرة، وعلى عالم العراق فى الثلاثينيات، وعلى ترابط الكائنات فى إحكام، وعلى عالم النبوءة كتعرضها لقضية المياه من وقت مبكر، وعلى اليقين حين تعرضت للشك...الخ.

وعلى كل فهناك رؤيا خاصة كترابط الكائنات، وعناية بعضها ببعض، والإيمان بمقولة «الألم عميق ولكن الفرح أعمق وأعمق»، وفى الوقت نفسه نعرف أنها تدين نظرية «دارون» الذى يرى أن كل ما فى الكون قائم على الصراع من غير تعاون، ونظرية «ماركس» الذى يرى أن علاقات الأفراد بعضها ببعض، وبالكائنات الحية الأخرى، تقوم أساسًا على الاستغلال المادى البشع.. المهم أنها تعتمد على الحب بين الإنسان وما حوله، بالإضافة إلى الشعور بالاغتراب، وهذان ملمحان يشكلان الحياة العربية.

وأخيرا فمع أنها مدت أكثر من غصن فى شجرتها المباركة على أوجاع الإنسان، وأوجاع الأمة وأوجاعها الخاصة، إلا أن إيمانها القوى والرائع كان بالشعر وقضاياه داخل الإنسان، وداخل الكلمة.

الهوامش

(١) أساتذة لهم مؤلفات معروفة فى النقد الأدبى، وعرفوا بأبحاثهم فى مجلات الجامعات الأمريكية.

(٢) لمحات من سيرة حياتى (مخطوطة).

(٣) بإهداء إلى جمال عبدالناصر، تقديرا لإيمانه بالأمة العربية، وجهاده المخلص فى سبيلها.

(٤) قضايا الشعر المعاصر ص٦ ط٤.

(٥) نفسه ص٦

(٦) البند فى الأدب العربى: تاريخه ونصوصه.

(٧) قضايا الشعر العربى ص١٢ ط٤.

(٨) نازك الملائكة.. كتاب تذكارى إعداد د. عبدالله أحمد المهنا ص١٧

(٩) قضايا الشعر العربى المعاصر ص٣ ط٤.

(١٠) نفسه١٢٨

(١١) نفسه ١٢٩/١٣٠

(١٢) أخبار الأدب فى ٦٧/٦/١٩٩٩ ص٢٨

(١٣) الصومعة والشرفة الحمراء ص٦ ط دار العلم للملايين.

(١٤) يا كعبة لخيالاتى وصومعة.. رتلت فى ظلها للحسن آياتى.

(١٥) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص٦٤ دار المعارف.

(١٦) الصومعة والشرفة الحمراء ٢١٢ ط٢ دار العلم للملايين.

(١٧) نفسه ٢١٢-٢١٤

(١٨) نفسه ٢٢١

(١٩) نفسه ٣٦٨

(٢٠) الصومعة ١٩

(٢١) التجزيئية فى المجتمع العربى ص١١ ط دار العلم للملايين.

(٢٢) نفسه ١٤٣

(٢٣) نفسه ١٤٤، ١٤٥

(٢٤) قضايا الشعر المعاصر، ص٨ وما بعدها ط٤.

(٢٥) بدأ هذا الزهاوى، ثم تراجع عنه فى مطولتـه الملحـدة «ثورة الجـحيم» التى تزيد أبيـاتها على أربعمائة، وموحدة القافية على روى الراء.

(٢٦) سيكولوجية الشعر ٥٣.

(٢٧) نفسه ٥٧.

(٢٨) نفسة ٦٣

(٢٩) نفسه ١١٥

(٣٠) أثبت عبدالحميد الراضى فى شرح تحفة الخليل، أن الخليل تنبه للمتدارك لأن له قصيدتين فى هذا البحر، ولأن طبيعة الدوائر تجعل من المحال أن يغفل الخليل فك البحر المتدارك من المتقارب ص٩٦٨

(٣١) سيكولوجية الشعر ١٧٠

(٣٢) نفسه ١٧١

(٣٣) نفسه ١٧٣

(٣٤) نفسه ١٩٢

قضايا الشعر المعاصر

مقدمة بقلم المؤلفة

في عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا في طبعته الأولى، وكنت قد أوردت فيه كل ما استطعت الوصول إليه من قواعد الشعر الحر ومسائله، ولذلك لم أحتج إلى كتابة مقدمة له. أما الآن وأنا أصدر الطبعة الرابعة منه، فإن اثنتي عشرة سنة قد مرت على الشعر الحر بعد وضعي لقواعده ودراستي لمسائله، وهذه السنوات قد جاءت بنقد كثير للكتاب. وقد أثار النقاد تساؤلات متعددة حول بعض آرائي فيه، بحيث أجدني مضطرة إلى أن أكتب، لهذه الطبعة، مقدمة أشخص فيها موقفي من الشعر الحر تشخيصاً جديداً.

ذلك أن المد العظيم من القصائد الحرة الذي غمر العالم العربي، قد استثار عندي آراء جديدة، وأعطاني فرصة لاستكمال قواعد الشعر الحر، أو، على الأقل، للإضافة إليها، وغربلتها. ثم إن طائفة من القواعد التي وضعتها أصبحت تبدو لي على شيء من التزمت؛ لأن سمعي نفسه قد تطور. وليس هذا غريباً، وإنما هو مألوف في تاريخ التقنين للحركات الشعرية والبلاغية الجديدة، فما كان من الممكن أن ينضج عروض الشعر الحر دفعة واحدة من دون تدرج، خاصة وأن هذا الشعر كان في سنة ١٩٦٢ لم يزل ينمو، والعروض يجب أن يكون استقراء لما ينظمه الشعراء من ناحية، واعتماداً على قوانين العروض من ناحية أخرى.

وقد يقال: كيف استطاع الخليل إذن أن يضع عروض الشعر العربي دفعة واحدة؟ فأقول إن العروض الخليلي قد وصلنا كاملاً دون أن تتاح لنا فرصة نعرف فيها تفاصيل الأسلوب والخطوات التي استعملها الخليل في وضعه، ولا الزمن الذي استغرقه ذلك. وأغلب ظني أن الخليل وضعه في بطء وتؤدة خلال سنوات كثيرة، ولا أستبعد أن يكون عدل فيه وغير وحذف وأضاف مراراً وتكراراً حتى اكتمل بالشكل الذي وصلنا.

أقول كل هذا، مع أن أغلب القواعد التي وضعتها عام ١٩٦٢ ما زالت جارية والشعراء يستعملونها في قصائدهم، وكل ما أحتاج الآن أن أضع الهوامش على ذلك القانون الأول، وأستثني منه بعض الحالات معتمدة في ذلك على ثلاثة منابع: معرفتي للعروض العربي، واطلاعي المستمر على قصائد زملائي الشعراء، واعتمادي على

سمعى الشعرى. ولسوف أتناول فى هذه المقدمة قضايا أخرى إلى جانب قضية الوزن، ولكن مجمل المسائل أربع كلها يتعلق بالشعر الحر وهذه هى:

١- علاقة الشعر الحر بالتراث العربى.

٢- بدايات حركة الشعر الحر.

٣- البحور التى يصح نظم الشعر الحر منها.

٤- قضية التشكيلات المستعملة فى القصيدة الحرة.

١ - الشعر الحر والتراث العربى.

ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون فى طريق الشعر الحر صخورهم التى يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود. مع أنها لاتزيد على أن تتدحرج من الجبل إلى الوادى، ثم ترقد هناك دون أن تؤثر فى مجرى نهر الشعر الحر الجارف الذى ينطلق يروى السهول الفسيحة، وينتج أزهاراً وفاكهة ونخيلاً وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولاً مضمونه أن الشعر الحر ولد غير شرعى فلا علاقة له بالشعر العربى. وأنا قد أثبتُّ بالأدلة العروضية فى هذا الكتاب أن ذلك الرأى باطل؛ فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة. يقول الشاعر الفلسطينى محمود درويش مثلاً من (المتقارب):

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل

وكل لقاء وداع

وما بيننا غير هذا اللقاء

وما بيننا غير هذا الوداع

ومع أن هذا شعر حر طبيعى إلا أن من الممكن اعتباره شعر شطرين بمجرد تغيير شكل كتابته كما يلى:

وفـــوق ســطـــح الزوابـع كل كـــلام جمــيـل وكــل لقـاء

وما بيـــننا غـــير هــذا اللقـاء وما بيـننا غـــير هذا الـــوداع

وقد أسقطت كلمة واحدة هى «ودا ع»، وهذا يجب أن يقنع اعتراضات المتزمتين. فإن الشعر الحر يمكن أن يعد شعر شطرين اعتياديًا ما عدا أنه أوسع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقًا. وليس معنى كلامنا هذا أننا نتخلى عن الشطرين ونرفضهما. فإن لهما مزايا وعيوبًا كما أن للشعر الحر مزايا وعيوبًا. وأنا حريصة عليهما معًا، محبة لهما كليهما، وكل ما أدعو إليه أن نقيم أسلوب الشعر الحر توأمًا جميلاً لأسلوب الشطرين؛ فكلاهما طفل يلثغ بالأغاني الحلوة وليس لشاعر أن يرفض أيًا منهما.

والواقع أن الشعر الحر قد ورد فى تاريخنا الأدبى. وقد كشف الأدباء المعاصرون، ومن أوائلهم عبدالكريم الدجيلى فى كتابه المهم (البند فى الأدب العربى، تاريخه ونصوصه)، كشفوا أن قصيدة من هذا الشعر قد وردت منسوبة إلى الشاعر ابن دريد فى القرن الرابع الهجرى وهذا نصها، وقد رواه الباقلانى فى كتابه (إعجاز القرآن)، وأدرجه كما يدرج النثر الاعتيادى، ولكنى أوثر أن أدرجه إدراج الشعر الحر؛ ليبدو نسق أشطره المتفاوتة الأطوال والأوزان:

ربَّ أخٍ كنت به مغتبطًا (من الرجز)

أشدَّ كفّى بعرى صحبته

تمسكًا منّى بالودّ ولا

أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا

ما حلَّ روحى جسدى

فانقلب العهد به

فعدت أن أصلح ما أفسده

فاستصعب أن يأتى طوعًا فتأنّيتُ أرجّيه (من الهزج)

فلما لج فى الغىّ إباءً (هزج ضربه فعولن)

ومضى منهمكًا غسّلت إذ ذاك يدى منه (رمل)

ولم آسَ على ما فات منه

وإذا لجّ بى الأمر الذى تطلبه فعد عنه

وتأتى غيره ولا تلجّ فيه فتلقى عنتًا و (مكسور)

جانب الغيَّ وأهل الفند واصبرْ (من الرمل)

على نائبة فاجأك الدهر بها

والصبر أحرى بذوى اللبّ وأربى بهمو (من الهزج)

وقلَّ من صابر ما فاجأه الدهر به (من الرجز)

إلا سيلقى فرجًا فى يومه أو غده..

هذا والأستاذ الدجيلى لم يعد هذه القصيدة شعرًا حرًا وإنما التمس فيها شكل البند الذى رآه فيها بعض الأدباء ثم قال الدجيلى: «إن هذه نبذة مفككة الأجزاء. فتصيد البند من هذا الكلام تكلّف وتمحل؛ لأن البند كما قلنا سابقًا هو فى الأغلب من بحر الهزج وهذه خارجة عن هذا البحر». والواقع الذى لم يلتفت إليه الباحث الفاضل أن أشطر ابن دريد تجمع بين بحور دائرة المجتلب جميعها؛ ففيها أشطر من الرمل وأخرى من الهزج وثالثة من الرجز. والبند كما أثبتنا فى هذا الكتاب يستعمل وزنين اثنين هما: الرمل والهزج، فيتداخل هذان البحران وفق قاعدة دقيقة مذهلة.

وقد استنكر الباقلانى نسبة هذه الأشطر إلى ابن دريد، ولعلى أؤيده فى هذا؛ لأن ابن دريد شاعر متمكن من اللغة، جميل الأسلوب، حلو الصور، فلا يمكن أن يسقط فى مثل هذا التوتر و«الميكانيكية» الواردة فى الأشطر الحرة المنسوبة إليه. غير أن الركاكة اللغوية فيها لاينبغى أن تؤثر فينا نحن الباحثين المعاصرين؛ لأننا إنما نهتم هنا بوجود الشعر الحر. ولسوف نلاحظ أن هذا «الكلام» الموزون تبرز فيه ثلاث ظواهر تجعله يشبه الشعر الحر:

١- أن الشاعر - سواء أكان ابن دريد أم سواه- قد حطم استقلال البيت العربى، متعمدًا استعمال ما كان يعد عيبًا فى الشعر وهو (التضمين) أى جعل البيت مفضيًا بمعناه وإعرابه إلى البيت الذى يليه. وهذا أول خروج نعرفه على ما كان مقبولاً فى الشعر. ولست أعنى أن التضمين لم يرد عن العرب، فقد ورد فى حالات

نادرة وعابوه، وإنما أريد أن الشاعر -فى أشطر ابن دريد- قد تحدى العرف الشعرى وهو عامد يعى ما يفعل، فالأشطر المذكورة ثورة على قواعد الشعر المقبولة فى ذلك الزمان.

٢- أن الشاعر قد خرج على قانون تساوى الأشطر فى القصيدة الواحدة، فجمع بين شطر ذى ثلاث تفعيلات، وشطر ذى خمس، وشطر ذى اثنتين وهكذا. وهو أمر لم يصنعه العرب قبله وهذه أول مرة يخرج فيها شاعر قديم على طول الشطر. ويبدو أن هذا أحد أسباب استنكار الباقلانى للأشطر ورفضه نسبتها إلى ابن دريد، قال: «من سبيل الموزون أن تتساوى أجزاؤه فى الطول والقصر والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزونًا». ولابد لى أن اعترض هنا على قوله إن الموزون تتساوى فيه السواكن والحركات شرطًا، فإن ذلك حكم فاسد بدليل ورود الزحاف فى بعض الشعر دون بعض، وهو أمر يجعل الحركات والسواكن مختلفة من شطر إلى شطر مع تساوى الأشطر وقيام الوزن قيامًا كاملاً. فالباقلانى قد وقع فى وهم، ولعله ضعيف المعرفة بالشعر، ولذلك انتقص معلقة امرئ القيس أشد انتقاص ممكن، وجردها من الجمال والروعة اللتين نحبهما فيها جميعًا.

٣- أن الشاعر نبذ القافية نبذًا تامًا وجاء بشعر مرسل، وهو شىء لامثيل له فى الشعر العربى السابق لتلك الأبيات المنظومة فى القرن الرابع الهجرى.

وقد يقال إن أشطر ابن دريد لايعتد بها؛ لأنها مضت ولم تخلف أثرًا فلم يقتد بها شاعر. غير أن من الممكن أن نقول أيضًا إن المقطوعة تدل على شىء واحد هو أن العصر لم يكن مهيئًا بعد لهذا التجديد الباهر، فذهب جفاء ولم يمكث فى الأرض.

كذلك قد يقال إن أشطر ابن دريد صماء، مجدبة، لا طراوة فيها ولا موسيقية ولا جمال، وهذا صحيح ونحن نوافق عليه، ولكن ذلك لا ينفى أنها تدعو إلى شىء جديد بديع لم يقبله العصر إذ ذاك. أما تنقل الشاعر من وزن إلى وزن فهو يدل على وعى مبكر عند الشاعر إلى أن من الممكن الجمع بين بحور الدائرة الواحدة من دوائر الخليل بن أحمد بالاتكاء إلى ضرب معين يختم به البحر الواحد ويمهد إلى الانتقال للبحر التالى. وهذا عين ما اكتشفه شعراء البند فى العصور المتأخرة.

كذلك نقل عبدالكريم الدجيلى من كتاب (وفيات الأعيان) أشطرًا منسوبة إلى أبى العلاء المعرى تجرى هكذا:

أصلحك الله وأبقاك

لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم

إلى منزلنا الخالى

لكى نحدث عهداً بك يا خير الأخلاء

فما مثلك من غيّر عهداً أو غفل

إن هذه الأشطر شعر حر من الرجز ثم من الهزج، وهى مثل أشطر ابن دريد غير كاملة، وقد وقف الشاعر عند منتصف تفعيلة الهزج. وإذا ما وزعنا الأشطر توزيعاً أقرب إلى توزيع شعرنا القديم لاحت الأشطر متساوية الطول من مجزوء الرجز كما يلى:

أصلحك اللـه وأبقاك لقد كان من الـ

ـواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ

ـخالى لكى نحدث عهداً بك يا خير الأخل

لاء فما مثلك من غير عهداً أو غفل

ولكن الذى يبدو لى أن أبا العلاء لم يقصدها على هذا الوجه؛ لأنه ليس من الذوق الأدبى أن يجعل أل التعريف روياً يقف عنده، ثم يقصم كلمة «الأخلاء» ليقف منها على مقطع «الأخل». اللهم إلا إذا كان شاعرنا الموهوب أبو العلاء يمزح ويضحك لسبب فى حياته الواقعية التى نجهل تفاصيلها، فهو لا يقصد إلا الخروج على القياس العربى وعلى المنطق والذوق.

ولكن أعظم إرهاص بالشعر الحر هو ما يعرف بالبند، لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب التالية:

١- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر.

٢- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.

٣- لأن القافية فيه غير موحدة وإنما ينتقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد.

وعندما نعلم أن أقدم البنود التى عثر عليها الباحث عبدالكريم الدجيلى ينتمى إلى القرن الحادى عشر، نعلم أن حقيقة بدايات الشعر الحر يمكن أن ترجع إلى هذا القرن. والأمر الوحيد المانع من هذا أن البند شعر ذو رنين لا وزن واحد، وهذان الوزنان يتداخلان على شكل غريب كل الغرابة فيه لمسة ذكاء. ولكم أتمنى لو أننا استطعنا أن نعرف من كان أول شاعر اكتشف طريقة مزج الوزنين: الرمل والهزج، بحيث يفضى أحدهما إلى الآخر باستعمال ضرب معين.

وفى هذا الكتاب فصل كامل درست فيه وزن البند. وأضيف الآن إلى ما قلت أن البنود التى وردت من الهزج وحده كانت -فى نظرى- أخطاء وقع فيها شعراء ضعاف السمع لم ينتبهوا إلى روعة النغم فى البند، وذلك التداخل العجيب بين وزنين على أساس الدائرة التى ينتميان إليها. والواقع أن طائفة من الشعراء نظموا البند، دونما شاعرية ولا موهبة فكانوا يجيئون خلاله بأشطر أو حتى أبيات متساوية الطول، وهذا ينم عن قصورهم السمعى وعدم قدرتهم على تقدير الخاصية الأصيلة فى البند وهى أنه شعر يخرج على الطول الموحد الثابت للشعر العربى. ثم إن الملتزمتين من الشعراء - وهم إذ ذاك الأكثرية- قد رفضوا أن يعدوا البند شعراً؛ وإنما اعتبروه نوعاً من السجع أو لوناً من النثر المبتذل وتعالوا عن أن يستعملوه. وهؤلاء لايستطيعون أن يجيبوا: لماذا إذن يمكن تقطيع البند تقطيعاً كاملاً على الرمل والهزج بتشكيلاتهما الموجودة فى كتب العروض؟ وهل الموزون على هذين البحرين سجع أو نثر؟

والسؤال المهم الذى يرد هنا هو هذا: هل أخذت أنا -أو أخذ بدر السياب يرحمه الله- أسلوب الشعر الحر من البند؟ الجواب أننى نظمت الشعر الحر أول مرة عام ١٩٤٧، وكنت أعرف (البند) اسماً فقط؛ لأننى لم أقرأ بنداً قبل سنة ١٩٥٣. وهذا معقول ومبرر؛ لأن البند لم يرد فى كتب الأدب التى درسناها ولا أشار إليه أى كتاب قرأته. لا بل إن الأدباء خارج العراق أغلبهم لم يسمع بالبند اللهم إلا بعد صدور كتابى هذا سنة ١٩٦٢، [ولا أقول بعد صدور كتاب الدجيلى سنة ١٩٥٩، فإن هذا الكتاب الشديد الأهمية لايكاد يكون وزع خارج العراق مطلقاً، مع أنه يستحق أن يطبع طبعات كثيرة ويتلاقفه آلاف من المعنيين بالشعر الحر على الأقل].

أما بدر السياب فالمعروف أنه خريج قسم اللغة الإنكليزية ومن المستبعد، عندى، أن يكون قد أتيح له عام ١٩٤٦ أن يسمع بالبند؛ لأننى أنا نفسى، على قوة معرفتى بالتراث العربى، لم أتعرف إليه قبل سنة ١٩٥٣ بعد نظمى لأول قصيدة حرة بست

سنوات. وعلى هذا لا يكون الشعر الحر حفيداً للبند وإن كان بينهما هذا الشبه الكبير. ويزيد هذا تأكيداً أن الكتاب الوحيد المطبوع عن البند هو كتاب الأستاذ عبدالكريم الدجيلي الصادر ببغداد سنة ١٩٥٩ بعد ظهور الشعر الحر باثنتى عشرة سنة كاملة.

٢- بدايات الشعر الحر:

عام ١٩٦٢ صدر كتابى هذا، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربى. ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدرى أن هناك شعراً حراً قد نظم فى العالم العربى قبل سنة ١٩٤٧ سنة نظمى لقصيدة (الكوليرا). ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت فى المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين؛ لأننى لم أقرأ بعد تلك القصائد فى مصادرها. وإذا أسماء غير قليلة ترد فى هذا المجال منها: اسم على أحمد باكثير، ومحمد فريد أبى حديد، ومحمود حسن إسماعيل، وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض، وسواهم. ثم عثرت أنا نفسى على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتى وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقى وهذا مقطع منها:

أىّ نسمه

حلوة الخفق عليله

تمسح الأوراق فى لين ورحمه

تهرق الرعشة فى طيات نغمه

وأنا فى الغاب أبكى

أملاً ضاع وحلمًا ومواعيد ظليله

والمنى قد هربت من صفرة الغصن النحيله

فامحى النور وهام الظل يحكى

بعض وسواسى وأوهامى البخيله

ثم إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد فى كتابه «النقد الأدبى الحديث فى العراق» قصيدة من الشعر الحر عنوانها «بعد موتى» نشرتها جريدة العراق ببغداد

سنة ١٩٢١ تحت عنوان «النظم الطليق»؛ وفي تلك السنة المبكرة من تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمه؛ وإنما وقع (ب.ن.) وهذا نص اقتبسه الباحث من تلك القصيدة:

اتركوه، لجناحيه حفيف مطرب

لغرامى

وهو دائى ودوائى

وهو إكسير شقائى

وله قلب يجافى الصب غنجًا لا لكى

يملأ الإحساس آلامًا وكىّ

فاتركوه، إن عيشى لشبابى معطب

وحياتى

بعد موتى

والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر، والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت فى العراق سنة ١٩٢١؟ أو أنها بدأت فى مصر سنة ١٩٣٢؟ والواقع أننا لا نستطيع، فالذى يبدو لى أن هناك أربعة شروط ينبغى أن تتوافر لكى نعتبر قصيدة ما أو قصائد هى بداية هذه الحركة وسأدرجها فيما يلى:

١- أن يكون ناظم القصيدة واعيًا إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوبًا وزنيًا جديدًا سيكون مثيرًا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.

٢- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون فى جرأة وثقة، شارحًا الأساس العروضى لما يدعو إليه.

٣- أن تستثير دعوته صدى بعيدًا لدى النقاد والقراء، فيضجون فورًا - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار- ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.

٤- أن يستجيب الشعراء للدعوة يبدأوا فورًا باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربى كله.

ولو تأملنا القصائد الحرة التى ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لوجدناها لا تحقق أيًا من هذه الشروط، فإنها مرت وروداً صامتة على سطح تيار، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد، ولم يتقبلها شاعر واحد. فضلاً عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتنادى الشعراء إلى استعماله. يضاف إلى ذلك أن ناظميها أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أى وجه من الوجوه. ولذلك لم يستمروا فى استعماله، وإنما تركوه وشيكًا بعد قصيدة واحدة أو اثنتين وعادوا إلى أسلوب الشطرين كأن لم يكن شىء...

وعلى هذا، فإن القصائد الحرة التى نظمت قبل عام ١٩٤٧ قد كانت كلها «إرهاصات» تتنبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر. ولأولئك الشعراء دورهم الذى نعترف به أجمل اعتراف، فإنهم كانوا مرهفين فاهتدوا إلى أسلوب الشعر الحر عرضًا، وإن كانوا لم يشخصوا أهمية ما طلعوا به ولا هم صمدوا واستمروا ينظمونه. ولعل العصر نفسه لم يكن مهيأً لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا وانطفأت الشعلة، فلم تلتهب حتى صدر (شظايا ورماد) عام ١٩٤٩ وفيه دعوتى الواضحة إلى الشعر الحر.

وقد توهم طائفة من الذين تناولوا أحكامى بالنقد -ولايخلون أن يكون بينهم من هو شتام لا ناقد موضوعى رصين - توهموا أننى يوم حكمت بأن أول قصيدة حرة منشورة كانت قصيدتى (الكوليرا) إنما كنت أدرى بوجود قصائد حرة ظهرت قبل قصيدتى، وأننى تعمدت إغفالها وعدم الإشارة إليها لأنسب المجد إلى نفسى. وهذا اتهام موجع لا أساس له، يعلم الله. وإنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتى بالعروض العربى وقراءتى للشعر الإنكليزى. وليس من مبرر على الإطلاق أن نفترض أن شاعرة مثلى [أو شاعراً مثل بدر شاكر السياب] لا تستطيع الاهتداء بفطرتها عام ١٩٤٧ إلى ما قد اهتدى إليه شعراء آخرون غيرها مثل على أحمد باكثير وعرار وبديع حقى ولويس عوض منذ سنوات أكثر تبكيراً.

كذلك أحب أن أثبت، فى ختام هذا الحديث، اعتقادى أننى لو لم أبدأ حركة الشعر الحر، لبدأها بدر شاكر السياب، يرحمه الله، ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربى آخر غيرى وغيره، فإن الشعر الحر قد أصبح فى تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربى بحيث حان قطافها، ولابد من أن يحصدها حاصد ما

فى أية بقعة من بقاع الوطن العربى؛ لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشائع، وتبتدئ عصراً أدبيًا جديداً كله حيوية وخصب وانطلاق.

٣- بحور الشعر الحر:

سبق لى فى كتابى هذا أن جعلت البحور التى يصح نظم الشعر الحر منها ثمانية هى: الكامل والهزج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع. وكان حكمى هذا قائمًا على أساس اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة فى الشطر أساسًا. فإذا كانت التفعيلة غير مكررة فى الشطر تكراراً متجاوراً لم يصح عندى نظم شعر حر من الوزن الذى تنتمى إليه مثل بحور البسيط والمديد والخفيف والمجتث والمنسرح وسواها.

على أن الشعراء، وأولهم بدر شاكر السياب -رحمه الله- حاولوا نظم شعر حر من بحور أخرى غير التى ذكرتها كالطويل والبسيط والخفيف. وقد درست ما صنعوه، فوجدت ذلك يقوم على أساس اعتبار الوحدة فى القصيدة الحرة: تفعيلتين اثنتين بدلاً من واحدة، كقولهم من الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ولا يجوز هنا أن تكرر تفعيلة واحدة مختارة؛ لأننا بذلك نخرج إما إلى المتقارب (فعولن فعولن فعولن) أو إلى الهزج (مفاعيلن مفاعيلن).

وأما البسيط فيمكن أيضًا أن نقسم الشطر فيه إلى قسمين: (مستفعلن فاعلن)، و(مستفعلن فعلن)، ولايخفى أن (فاعلن) نفسها كثيراً ما تخبن فتتحول إلى (فعلن) فتصبح القسمة أشد ضبطًا. غير أن بدر السياب نظم شعراً حراً من البسيط دون التقيد بضرورة إيراد التفعيلتين معًا، وإنما كانت قصيدته الحرة من البسيط تجرى كما يلى مثلاً:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن فعْلن (مقطوع)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن (مخبون)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

وهذا كله مقبول عدا الشطر الثالث الذى وردت فيه تسكين العين (المقطوعة) ويقابلها قول بدر:

أم من حياة نسيناها

فى قصيدته (أفياء جيكور) وهو يرن فى سمعى وكأنه شطر ناقص مبتور يضايق الأذن. ومهما يكن من أمر، فإن هذه التشكيلة المنفرة قد وردت فى قصائد البسيط للسياب على ندرة وقلة، مما يدل على أنه قد لايكون استساغها هو نفسه. ولو كان مرتاحًا إلى ما صنع، مؤمنًا بموسيقيته لاستعمله أكثر من ذلك.

والواقع أن قوله «أم من حياة نسيناها» يبدو شطراً ناقصًا، وفيه خروج على ما تتقبله الأذن. وقد يقول قائل: «لعل أذنك ستتطور فتقبلينه بعد عشر سنين؟» والجواب أن ذلك بعيد؛ لأن ما صنعه بدر مختلف عن حالة التشكيلات غير المتجانسة التى سبق أن رفضتها عام ١٩٥٧؛ حيث كانت تلتقى صور مختلفة لتفعيلة واحدة مثل: (مستفعلن) ومستفعلاتن) و(مفعولن). فهذه كلها صور لتفعيلة واحدة فيها علة زيادة أو علة نقص. وهذا ما تقبله أذنى الآن، ولا أرى ضيراً فى أن يجتمع فى ضروب قصيدة حرة واحدة. أما فى البسيط فالأمر مختلف تمام الاختلاف؛ لأننا نجد (مستفعلن) تجتمع مع (فاعلن) وهما تفعيلتان اثنتان لاتفعيلة واحدة ذات صورتين، وذلك خروج كامل على قانون الضرب قديمًا وحديثًا. كذلك ينبغى لنا أن نلاحظ أن قول السياب (أم من حياة نسيناها) قد يكون منفراً لمجرد أنه لم يحافظ على وحدة التفعيلة، وهى كما قلنا تكون فى البسيط والطويل تفعيلتين اثنتين لاتفعيلة واحدة.

وأما وزن الخفيف فإن الشعر الحر منه أشد اضطرابًا من شعر البسيط وذلك؛ لأن البسيط ينقسم إلى وحدتين شبه متجانستين هما: «مستفعلن فاعلن» و«مستفعلن فعلن»، فمن السائغ إلى حد ما نظم شعر حر منه على أساس أن الوحدة تفعيلتان لاتفعيلة واحدة. وأما الخفيف فإن شطره مكون من ثلاث تفعيلات:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فكيف يمكن تقسيمه؟ هنا لابد من أن نجمع بين تشكيلتين فقط هما:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن

والواقع أن الجمع بين هاتين التشكيلتين ليس أمرًا جديدًا استحدثه الشاعر الحر. فأنا أتذكر فى صباى أننى كنت أقرأ من البحر الخفيف قصائد تتكون من مقطوعة ذات عدد معين من أبيات الخفيف المألوف ذى الشطرين، ثم يرد فجأة بيتان مجزوءان. وبذلك جمع الشعراء تشكيلتين من الخفيف فى قصيدة واحدة. ومنه قول الشاعر عبداللطيف الكمالى فى قصيدة عنوانها (مجاهد) أهداها إلى الرابضين فى جبال فلسطين وصحارى الأردن، وربما كان ذلك حوالى سنة ١٩٤٠ أو قبلها. قال:

وتــرٌ مسَّــهُ الفخـــار فرنّـا	وتغــنَّى بآيــه مــا تغــنَّى
يشــبع للمجـد والعلى نغمـات	لوّعـتْ مهجــة الخلىّ المهـنّا
ويذيــب النشـيد لحنًا عجابًا	كلمّـا رنّ معــول الظلــم أنّـا
فاعـــلاتن مستفعـلن فاعلاتن	فاعـــلاتــن مستفعـلن فاعـلاتن
مـا تــرى الأرض توجــت	هامـــة الهضــــب بالزَّهـَـرْ
نغمـــة الثـــأر سعَّرتْ	كـــبد الظلـــم فانفجــر
فاعلاتــــــن مستفعلــــن	فاعلاتــــــن مستفعلـن[1]

وما عدا هذا الشكل لا أظن أن من الممكن نظم شعر حر من الخفيف، اللهم إلا على حساب الموسيقى. فليس من السائغ أن يكون الضرب (فاعلاتن) مرة و(مستفعلن) مرة أخرى، لأن هذا يخرج خروجًا تامًا على قاعدة الشعر الحر التى تبيح فى الضرب اجتماع التفعيلة وفروعها التى اشتقت منها (وهى التشكيلات).

٤- جمع التشكيلات غيرالمتجانسة:

قلت فى الفصل المعنون «بحور الشعر الحر وتشكيلاته» من هذا الكتاب ما نصه: [لابد للشاعر أن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لايمكن أن تتجاور فى قصيدة واحدة؛ وإنما ينبغى أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضى على

ذلك لاتحيد عنه إلى آخر شطر فيها]. ومضمون هذا النص أن على الشاعر أن يوحد الأضرب فى قصيدته بأن يختار ضربًا واحدًا يلزمه فى القصيدة كلها، فإذا كان ينظم من الكامل وبدأ بالضرب المرفَّل (متفاعلاتن) وجب عليه أن يحتفظ بهذا الضرب فى القصيدة كلها.

والواقع أن هذه القاعدة ما زالت نافذة إلى حد ما، وهى قاعدة صحيحة غير مغلوط فيها، ولكنها لاتصدق على الحالات كلها، ومن الممكن أن يخرج عليها الشاعر فى شىء من الاحتراس. ولكى نتأكد من صحتها النسبية فلنقرأ أشطر محمود درويش:

تستيقظين على حدود الغدْ	(فعلن)
تستيقظين الآنْ	(مفعول)
وتبعثرين الساحل الأسود	(فعلن)
كالريح والنسيان	(مفعول)
يا قبلة نامت على سكّينْ	(مفعول)
كبر الرحيلْ	(متفاعلان)
كبر اصفرار الورد يا حبى القتيلُ	(مستفعلان)
كبر التسكع فى ضياء العالم المشغول عنى	(متفاعلاتن)
كبر السماء على شواطئْ كل منفى(٢)	(متفاعلاتن)

فى هذه الأشطر نجد تجانسًا بين الأشطر الخمسة الأولى حيث اجتمع فى الضرب كل من (فعلن) وممدودها (فعلان = مفعول). ثم نفر السمع من إقحام الشاعر للضربين (متفاعلان) المذيل و(متفاعلاتن) المرفل. وبذلك انتقل السمع من (مفعول) إلى (متفاعلان) وشعرنا أنه انتقال غير موسيقى. وكذلك كان الانتقال غير مقبول فى قول محمود نفسه:

لم نعترف بالحبّ عن كثبِ

فليغضب الغَضَبُ

نمشى إلى طروادة العربِ

والبعد يقتربُ (فعلن)

لا تذكرينا حين نفلت من يديك إلى المنافى الواسعه (مستفعلن)

إنّا تعلمنا اللغات الشائعه.

هنا أيضًا ينبو السمع عن النقلة المفاجئة من (فعلن) الحذّاء إلى (مستفعلن) المضمرة. ونفور السمع هنا حاصل مع أن الشعر للشاعر الموهوب محمود درويش، وشعره عادة مملوء بالموسيقى، وهو قدير فى رقرقة النغم فى قصائده. ومع ذلك نفر السمع من القفز من (فعلن) إلى (مستفعلن)، فما بالنا بها لو وقعت من شاعر غير أصيل؟ وأكثر النظّامين غير أصيلين، ولذلك نسميهم (نظامين) ونرفض أن نعدّهم شعراء. وإنما الشعراء قلة فى كل زمان ومكان.

إن ضرورة تجانس التفعيلات فى ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكنّ من الممكن أن ندخل عليها تلطيفًا يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها. والواقع أننى فى عام ١٩٥٧ قد جعلت القانون صارمًا شاملاً دون أن أستثنى منه حالة، وها أنا ذى أعود الآن وألطفه وأرقرق فيه ليونة لابد منها، يمليها علىّ طول ممارستى للشعر الحر نظمًا وقراءة.

ومهما يكن من أمر، فأنا أتصدى الآن للقاعدة التى وضعتها سنة ١٩٥٧ من ضرورة توحيد الأضرب فى القصيدة الحرة فألطفها بالاستثناءات التالية المدرجة أدناه:

أ - يجوز أن تجتمع التفعيلة مع ممدودها فى ضرب القصيدة الحرة، ويرد هذا فى ثلاثة مواضع أذكرها فيما يلى:

(الأول) جواز اجتماع (فَعِلْ) وتجاورهما فى ضرب القصيدة الواحدة كما لو قلنا:

ألقى المساء ظلّه هنا

ألقى الصباح ضوءه هناك

فإنّ تجاور (هنا) و(هناك) سليم؛ لأن (فعول) ليست إلا مدّ فَعِلْ بإدخال حرف ردف. وكل مدّ تقبله الأذن. ومثل هذا أيضًا أو هو قريب منه مجاورة (مفعول) لهذين الضربين، فنقول مثلاً:

والليل ينبوع من السَّنا

والصبح ظل جارح الأشواكْ

والواقع أن التفعيلة (مفعولْ) الساكنة اللام لاترد فى ضرب الرجز فى عروض الخليل، وإنما نجد مكانها مفعولُ بضم اللام، وهى (المقطوع) من (مستفعلن). ولكننا أدخلناها فى ضروب الرجز فى عصرنا الحديث هذا وانتشرت فيه انتشاراً واسعًا.

(الثانى) جواز اجتماع (فعْلن) المقطوعة من (فاعلن) فى المتدارك مع (مفعولْ) الساكنة اللام؛ لأن هذه الأخيرة مساوية فى حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فعلان) الساكنة العين والنون. وفعلان هذه ليست إلا ممدود (فعْلن) الساكنة العين، وكل مد مقبول فى عروض الشعر الحر، والسمع يقبل تجاور هاتين التفعيلتين كما فى قولى:

يا قبّة الصخره

يا صلوات عذبة الأصداءْ

فاجتمع فى الضرب (فعلن) المقطوعة مع (مفعولْ) التى تساوى (فعلان) الممدودة من (فعلن). وهذا مطرد فى الشعر الحر وأسماعنا تتقبله اليوم.

(الثالث) جواز اجتماع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) مع التفعيلة الغريبة التى لم ترد فى عروض الخليل (مفاعيلان)، ويقع هذا التجاور فى وزنين هما: الهزج ومجزوء الوافر المعصوب –وحتى غير المعصوب: مفاعلتان[٢].

وإنما أغفلها الخليل؛ لأنها لم ترد عن العرب مطلقًا، واستنبطناها نحن فى هذا العصر واستعملناها بكثرة، ومنها قولى:

قرابينى مكدسة على المحرابْ

وقرآنى طواه ضبابْ

ولايخفى أن وزن (طواه ضباب) إنما هو (مفاعلتان) الممدود من تفعيلة الوافر.

ب– لابد لنا أيضًا أن نقر اجتماع كل ما يصح وقوعه فى العروض والضرب من البيت الخليلى القديم. ذلك أن الشعر العربى يبيح للشاعر فى بعض الحالات أن يستعمل فى عروض البيت تشكيلة غير تشكيلة الضرب كما فى الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وكما فى المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعل   فعولن فعولن فعولن فعولن

وكما فى الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مفعولن

وبذلك اجتمعت (فاعلن) مع (فاعلاتن) فى الرمل، والتقت (فعل) مع (فعولن) فى المتقارب، وتجاورت (مستفعلن) مع (مفعولن) فى الرجز دون أن تنفر الأذن من ذلك، وقد تجلى لى عبر السنوات الماضية أن نبيح هذه التفعيلات فى ضروب الشعرالحر. أما لماذا رفضتُ ذلك عام ١٩٥٧، فلأننى كنت أحرص على أن يكون ضرب القصيدة الحرة موحداً كضرب الشطرين دونما زيادة. ثم بدأ يلوح لى تدريجيًا أن ما تقبله الأذن مجتمعًا فى عروض البيت وضربه يكون مقبولاً أيضًا فى ضروب الشعر الحر، ولذلك وجدت أذنى تتقبله كلما مر الزمن. فإذا كان البيت الواحد السليم يحتمل مثل ذلك، فلماذا لانبيحه فى الضرب فى شعر افترضنا فيه الحرية؟ وعلى ذلك لم أعد أجد خطأ فى قول الشاعر خليل حاوى:

داري التى أبحرتِ، غربتِ معى

وكنتِ خير دارْ

فى (دوخة) البحارْ

فى غربتى وغرفتى

ينمو على عتبتها الغبارْ

فإن الشاعر هنا قد جمع بين (مستفعلن) و(فعولن) فى ضرب الرجز، وهما يجتمعان على هذا النحو فى البيت القديم فنقول مثلاً:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مفعولن

وهو وارد فى تشكيلات الرجز، وكل ما صنعنا نحن من خروج أننا استنبطنا (فعول) بدلاً من (مفعولن)، وفعول هذه تفعيلة مصابة بالخبن والقطع من (مستفعلن)،

وهى غير واردة فى ضروب الخليل على جمالها وخفتها وانسيابيتها وتقبل الأذن لها. وهذا غير مستغرب، فإن العرب لم تستعمل كل جميل مقبول من الإمكانيات العروضية، وقد يكون فيما نبذته جمال كما أثبت المتأخرون.

ومما يصح جمعه فى ضروب الشعر الحر (فاعلن) و(فاعلاتن) فى المتدارك وهو وارد فى عروض الخليل فى مجزوء المتدارك:

فاعلن فاعلن فاعلن　　　　فاعلن فاعلن فعلاتن

اجتمع هنا (فاعلن) مع (فعلاتن) المصابة بالخبن والترفيل. كل ما غيرنا نحن أننا جئنا بها مخبونة مرة (فعلاتن) وغير مخبونة مرة (فاعلاتن) على حسب حاجة المعنى. كما أننا فى هذا العصر نستعمل هذا الضرب فى غير المجزوء مع أن الخليل لم يبح استعماله إلا فى المجزوء، كما فى تفعيلات البيت أعلاه، ومنه قول أحدهم:

دار سعدى بشحر عمانِ　　　　قد كساها البلى الملوان

وقد استعملت هذا الضرب فى قولى أخاطب أمى يرحمها الله:

تسقطين شهيده

فى الدروب القريبة والطرقات البعيده

تسكنين جراح القصيده

ويلاحظ أن الضرب جاء غير مخبون مرتين ومخبونًا فى الشطر الأول ومؤدى القول فى هذا كله أننا نبيح الآن أن يقع فى ضرب القصيدة الحرة كل ما تجاور فى عروض وضرب لبيت خليلى واحد. ومنه ما لم نذكره هنا مثل اجتماع (فعولن) و(فعول) المقبوضة فقد وردا فى البيت القديم:

فعولن فعولن فعولن فعولن　　　　فعولن فعولن فعولن فعولُ

والأمر فى هذا كله ليس مجرد اعتباط لايحكمه قانون كما قد يظن الظانون. وذلك؛ لأن ما تقبله أذن شاعرة مدربة السمع مثلى لايمكن أن يكون فوضى لا ضابط لها، وإنما يتحكم فيه ذوق الشاعر القائم على التدريب السمعى البطىء عبر سنين طويلة من قراءة شعرنا القديم والحديث. كذلك لا أستبعد أن يكون سمعى العروضى متأثراً بالوزن الإنكليزى والفرنسى لكثرة ما أقرأ من شعر بهاتين اللغتين. ولايعنى هذا -كما

سيزعم بعض الباحثين- أن عروض الشعر الحر مستورد من الغرب. والدليل موجود بين يدى القارئ، فأنا لا أخطو خطوة فى تقنين قاعدة إلا بعد استشارة عروض الخليل الذى خبرت مداخله ومخارجه طويلاً.

وأحب أن أضيف قبل أن أختم الموضوع أن التطويرات المهمة التى أحدثناها فى ضروب الخليل تجعل علينا أن ندخلها فى مادة العروض حين نلقيها على طلبة الجامعات، وإلا أصبح الشعر الحر أوسع من العروض العربى، وأصبح تدريسنا لهذا الموضوع ناقصاً لا يزود الطلبة بثقافة عروضية كاملة تكفيهم لفهم ما هو مستعمل فى شعرنا المعاصر.

وبعد، فهذه هى الحواشى التى أريد إضافتها إلى ما قلت فى هذا الكتاب سنة ١٩٦٢، ومنها يلوح أن تطوراً ملحوظاً قد وقع لسمعى وللشعر الحر نفسه. وقد ينم هذا عن أن قواعد الشعر الحر لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد، وإنما هى من صنع مجموع الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. ومن يدرى؟ لعل القواعد التى قبلتها الآن ستتطور على أيدى شعراء آخرين يأتون بعدنا. وكل ما أتمنى أن يسلح الشعراء أنفسهم بكثرة القراءة للشعر السليم الخالى من الأخطاء العروضية، وأن يكفوا عن الخروج على الوزن مراراً عديدة عبر الكثير من قصائدهم.

كذلك ينبغى لى إن أقول إن القواعد التى وضعتها للشعر الحر ما بين سنة ١٩٤٩ وسنة ١٩٦٢ ما زالت صحيحة لا غلط فيها، ويمكن لأى شاعر أن يستعملها، غير أننى أذهب الآن إلى أنها ليست الصورة الوحيدة الممكن استعمالها. وأرجو حقًا ألا يظن القارئ المتعجل أن الحواشى التى أضفتها الآن إلى القانون تدل على أننى «أتراجع» وأنكص عن قول ذلك القانون؛ لأنه كان مغلوطًا فيه، فإن هذا الحكم ليس صحيحاً ولا وارداً. كل ما فى الأمر أننى أتقبل الآن -حرصاً على الموضوعية والدقة- إضافة تنويعات جديدة بشروط خاصة لها ما يبررها. أما إذا أراد شاعر حر أن يستعمل القاعدة التى وضعتها على صفحات مجلة «الآداب» عام ١٩٥٧، وفى هذا الكتاب عام ١٩٦٢ فحرص على توحيد الضرب فى قصيدته، فإن هذا لايكون خطأ على أى وجه من الوجوه، وإنما هو نوع من لزوم ما لايلزم، فيه إجهاد للشاعر ليس فيه غلط.

وقد يقول قائل ثانٍ إننى بهذه الحواشى قد أوهنت قيمة كتابى هذا. وهو قول مردود لسببين:

(الأول) لأن القواعد الأساسية التى وضعتها للشعر الحر ما زالت ثابتة وقد تقبّلها مئات الشعراء واستعملوها. كل ما هناك أننى أضفت الآن تفصيلاً جديداً لفرع واحد من فروعها يتناول صفحات معدودة من هذا الكتاب.

(الثانى): أن كتابى هذا لايتعلق بمسألة التشكيلات وحدها، وإنما يتناول قضايا كثيرة من شئون الشعر مثل: هيكل القصيدة وبنائها، والجانب البلاغى منها، وقضايا ما يسمى بقصيدة النثر، والشعر المترجم عن اللغات الأجنبية، وتقليد القصيدة الأوروبية، ودراسة جانب الالتزام والحرية، ومزالق نقد الشعر، ومسئولية الناقد إزاء اللغة، وعلاقة الشعر بالموت، ومسألة البند وسوى ذلك، وليست قضية التشكيلات إلا صفحات قليلة من الكتاب، فإذا ما وسعت هذه القضية فليس معنى ذلك أننى قد أبطلت الكتاب الذى يدرس الآن فى أكثر من جامعة فى العالم العربى وما زال النقاش حوله مستمراً فى الأندية والصحف والجامعات، ولذلك أعود فأضعه بين يدى القارئ فى طبعته الخامسة، سائلة الله ألا أكون فى هذه المقدمة قد وقعت فى شطط وسبقت الزمن سبقًا غير مستساغ ولا مقبول. ومن واجبى باعتبارى شاعرة وعروضية أن أعلن آرائى وتقنيناتى لمختلف قضايا الوزن، وليس علىّ أن تبقى هذه الآراء نافذة بعد عشرين عامًا. فإن الحياة البشرية فى نمو دائم ولا اكتمال لها مطلقًا، والله هو الثبات الوحيد المطلق فى هذه الخليقة الجميلة.

نازك الملائكة

الكويت فى جمادى الآخرة ١٣٩٨هـ

مايو ١٩٧٨م

القسم الأول

فى الشعر الحر

الباب الأول

الشعر الحر باعتباره حركة

- بدايته وظروفه

- جذوره الاجتماعية

الفصل الأول
بداية الشعر الحر وظروفه

البداية:

كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧، في العراق. ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت، بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعًا.

وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونة «الكوليرا»[٤] وسأدرج بعضها فيما يلي، وهي من الوزن المتدارك (الخبب):

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصغِ، انظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرونا

لا تحصِ، أصغِ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غدُ

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد، لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية، تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة في بيروت، ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب

(أزهار ذابلة)، وفية قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حبًا)، وقد علق عليها فى الحاشية بأنها من «الشعر المختلف الأوزان والقوافى». وهذا نموذج منها:

هل يكون الحب أنى

بت عبداً للتمنى

أم هو الحب اطراح الأمنيات

والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

واختفاء العين فى العين انتشاء

كانثيال عاد يفنى فى هدير

أو كظل فى غدير

على أن ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور، وكان تعليق مجلة (العروبة) على قصيدتى هو التعليق الوحيد على هذه النقلة فى أسلوب الوزن، ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف شعراً حرًا على الإطلاق.

وفى صيف سنة ١٩٤٩ صدر ديوانى (شظايا ورماد)، وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرة، وقفت عندها فى مقدمة الكتاب المسهبة، وأشرت إلى وجه التجديد فى ذلك الشعر، وبينت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات، وعينت بعض البحور الخليلية التى تصلح لهذا الشعر.[٥]

وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجة شديدة فى صحف العراق، وأثيرت حوله مناقشات حامية فى الأوساط الأدبية فى بغداد. وكان كثير من المعلقين ساخطين ساخرين يتنبئون للدعوة كلها بالفشل الأكيد، غير أن استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث فى صمت وخفاء خلال ذلك، فما كادت الأشهر العصبية الأولى من ثورة الصحف والأوساط تنصرم حتى بدأت تظهر قصائد حرة الوزن ينظمها شعراء يافعون فى العراق ويبعثون بها إلى الصحف. وبدأت الدعوة تنمو وتتسع.

وفى آذار ١٩٥٠ صدر فى بيروت ديوان أول لشاعر عراقى جديد هو عبدالوهاب البياتى، وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرة الوزن، تلا ذلك ديوان (المساء

الأخير) لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠، ثم صدر (أساطير) لبدر شاكر السياب في أيلول ١٩٥٠، وتتالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهراً أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجراً قاطعًا ليستعملوا الأسلوب الجديد.

الظروف:

كانت لحركة الشعر الحر ظروف معرقلة تضع في وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعراً. بعض تلك الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالاً، وبعضها خاص بالشعر الحر نفسه.

أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر، شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة، قد بدأ لدنًا، حييًا، متردداً، مدركًا أنه لابد أن يحتوي على فجاجة البداية، فلابد له من ذلك؛ لأنه، على كل حال، «تجربة»، ولن يعفيه إخلاصه وتحمسه من أن يزلّ أحيانًا ويتخبط. ذلك أن مثل هذه الحركات الأدبية التي تنبع فجأة، بمقتضى ظروف بيئية وزمنية، لابد أن تمر بسنين طويلة، قبل أن تستكمل أسباب النضج، وتملك جذوراً مستقرة، وتلين لها أداتها، وليس من المعقول أن تولد ناضجة، وإنما تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنها وأوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديدة ونضج ثقافاتنا واتساع آفاقنا.

وأما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر. نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها تجد جذورها في الموشحات الأندلسية، وفي البند الذي أبدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير.

أما الموشحات الأندلسية فإن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة، ويحافظ على طول ثابت للأشطر، وحتى إذا تساهل بعض التساهل في الطول، فإن ذلك يجري في حدود معينة تجعل الموشح أبعد ما يكون عن الشعر الحر، وإنما الشعر الحر شعر تفعيلة، بينما بقي الموشح شعراً شطريًا، وسوف نبسط ذلك في موضعه من الكتاب.

وأما البند فالمعروف أنه أسلوب مجهول لدى الجمهور العربي، ولم ينظمه إلا شعراء العراق، وأنا شخصياً لم أسمع به قبل سنة ١٩٥٢، على قوة اهتمامي بالشعر

العربى، وذلك طبيعى منتظر، فلا كتب العروض تشير إلى البند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه فى صفوفهم، ثم إن كبار الشعراء فى عصور الأدب العربى الزاهرة لم يمارسوا نظمه، وإنما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامى للمراسلات الإخوانية الظريفة. نقول ذلك كله لا لننتقص من قيمة البند الجمالية، وإنما لنبين أن الشعر الحر لم يتحدر منه من جهة، وأن وجوده لم يساعد الجمهور العربى على تقبل حركة الشعر الحر حين قيامها من جهة أخرى. وليست العبرة بوجود نمط من أنماط الشعر، وإنما العبرة فى معرفة الجمهور والشعراء له بحيث يؤثر فى اتجاهاتهم.

ولعل أبرز الأدلة على أن الحركة كانت وليدة عصرنا هذا، أن أغلبية قرائنا ما زالوا يستنكرونها ويرفضونها، وبينهم كثرة لايستهان بها تظن أن الشعر الحر لايملك من الشعرية إلا الاسم فهو نثر عادى لا وزن له.

تلك هى الظروف الخاصة للشعر الحر. ولايخفى أن الحركة الأدبية التى تنبت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة مما يملكه الأدب الذى يتطور متدرجًا، ذلك أنها لاتملك قواعد تستند إليها، ولا أسسًا تجرى وفقها بحيث تأمن الخطأ والزلل، وإنما لابد لأتباعها، وهم يسندونها ويرفعون صوتها، من مجازفة وتضحية. وإنه لموجع للشاعر المخلص لفنه، أن يكتب وهو على علم بأنه يخوض ميدانًا جديداً قد يقضى على شاعريته، وقد يودى بسمعته الشعرية التى جهد لبنائها وسهر.

ونتيجة لهذه الظروف العامة والخاصة، يسهل أن يسقط المبتدئون من الشعراء فى التشابه والتكرار الممل، فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين دونما ابتكار، لا عن تقليد واع، وإنما على صورة غير واعية.

ذلك أن السنن الوحيدة الموجودة هى قصائد الآخرين، وهى ما زالت قليلة نسبيًا. والمعروف أن الشاعر الذى يعجب بوزن قصيدة من القصائد فيعارضه لايستطيع أن ينجو من السقوط فى «معارضة» معانيها وجوها وحتى سقطاتها أيضًا. وقد كان هذا أحد وجوه الخطر الكثيرة التى تضمنتها حركة الشعر الحر حين قيامها لأول مرة. وما لبثت مظاهره حتى بدأت تلوح على بعض الشعر الحر الذى ينظمه الناشئون، فلم يعد من النادر أن تتشابه قصائد الشعراء فى موضوعاتها وألفاظها

وأجوائها وأخيلتـها، وإن الخطأ فى شعر الواحـد ليسـرى سريانًا مـدهشًا فى شـعر الآخرين، وكأنه بات سنة تحتذى لاخطأ ينبغى تحاشيه.

على أن مشكلات حركة الشعر لم تقتصر على مزالق الظروف، وإنما جاءتها من جهات أخرى سندرسها فى الفقرة التالية.

المزايا المضللة فى الشعر الحر:

تبدو الأوزان الحرة وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهل على الشاعر مهمة التعبير، وتهيئ له جوًا موسيقيًا جاهزًا يستطيع أن يمنحه قصيدته دونما جهد كبير. والحقيقة التى سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لاتخدعه المظاهر، أن ما يبدو لنا أول وهلة مزايا فى الأوزان الحرة ينقلب حين نتفحصه إلى مزالق خطرة، وهذه المزالق قادرة على أن تخلق من إمكانيـات الابتـذال والرخـاوة فى الشـعـر الحـر مـا هـو خليق بأن يسـبب للشاعر قلقًا محقًا على شعره. إن أقل تهاون من جانب الشاعر يكفى لدفع القصيدة إلى درك الابتذال وعامية اللين.

وسوف نتناول هذه المزايا الخادعة فى الشعر الحر فيما يلى وهى ثلاث:

أولاً الحرية البراقة التى تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، والحق أنها حرية خطرة. إن الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لأشطره، وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة فى القافية، فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التى يتقدم بها، فلا قافية تضايقه ولا عددًا معينًا للتفعيلات يقف فى سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو، فى نشوة هذه الحرية، ينسى حتى ما ينبغى ألا ينساه من قواعد، وكأنه يصرخ بآلهة الشعر: «لانصف حرية أبدًا، إما الحرية كلها أو لا!»، وكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وإحكام هيكلها وربط معانيها، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة.

ثانيًا: الموسيقية التى تمتلكها الأوزان الحرة، فهى تساهم مساهمة كبيرة فى تضليل الشاعر عن مهمته. إنها سعلاة الشعر الحر الخفية، وفى ظلها يكتب الشاعر أحيانًا كلامًا غثًا مفككًا دون أن ينتبه؛ لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب. ويفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره، وإنما هى موسيقى ظاهرية فى الوزن نفسه، يزيد تأثيرها أن الأوزان الحرة جديدة فى

أبنا ولكل جديد لذة. وعلى هذه الصورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرة وبالاً على الشاعر، بدلاً من أن يستخدمها ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها.

ثالثًا: التدفق، وهي مزية معقدة تفوق المزيتين السابقتين في التعقيد. وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر. وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقًا تدفقًا مستمرًا، كما يتدفق جدول في أرض منحدرة، وهي كذلك مسئولة عن خلوه من الوقفات. والوقفات، كما يعلم الشعراء، شديدة الأهمية في كل وزن، ولايدرك الشاعر مدى ضرورتها إلا حين يفتقدها في الشعر الحر. إنه إذ ذاك مضطر إلى مضاعفة جهده، وحشد قواه لتجنب «الانحدار» من تفعيلة إلى تفعيلة دونما تنفس. ولنلاحظ أسلوب الوقوف في أوزان الخليل ونقارنه بما يقدمه الشعر الحر من إمكانيات في هذا الباب.

إن البحور الستة عشر ذات الشطرين، تقف عند نهاية الشطر الثاني من البيت وقفة صارمة لامهرب منها، فتنتهي الألفاظ وينتهي المعنى وتقوم حدود البيت واضحة فتميزه عن البيت التالي، وكلنا نعلم أن استقلال البيت كان يعد فضيلة القصيدة لدى العرب القدماء، بحيث كانوا يعتبرون «التضمين» عيبًا فادحًا. والتضمين هو ارتباط آخر البيت المقفى بأول البيت التالي إعرابيًا ومعنويًا. وهو معيب حتى في شعر الشطرين المعاصر، ومنه قول الشاعر بدوى الجبل في مرثيته الجميلة للملك غازي، الذي قاوم الاستعمار البريطاني في العراق وتحداه، فقتله نوري السعيد سنة ١٩٣٩ قال بدوى الجبل:

خضبت غرة الصباح فقد نـــ ـــم عليها بالعطر والتوريد

قَدَرٌ أنزل الكمىّ عن السر ج وألوى بالفارس المعدود

فقد جاءت كلمة «قدر» في أول البيت الثاني مع أنها فاعل الفعل (نمّ) في البيت الأول، وهذا هو التضمين.

كل هذا جار في شعر الشطرين الخليلي الذي يتمسك أشد التمسك باستقلال البيت. أما الشعر الحر الذي تكون وحدته التفعيلة فإنه يتعمد تحطيم استقلال الشطر تحطيمًا كاملاً، لذلك لانجد له وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية كل شطر،

وإنما يترك الشاعر حراً يقف حيث يشاء. ومعنى ذلك أن الشاعر، فى الشعر الحر، ليس ملزماً أن ينهى المعنى والإعراب عند آخر الشطر، وإنما يجعل من حقه أن يمدهما إلى الشطر التالى أو ما بعده. وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشاعر يتصرف فيها بما يملى ذوقه. ومن هنا ينهض المشكل. لقد ثبت لنا أن أغلب الشعراء الناشئين الذين نظموا الشعر الحر كانوا دون مستوى هذه الحرية التى أعطيت لهم، فقد راحوا يكتبون بلا توقف، فكان المرء، وهو يقرأ شعرهم، يجرى فى معترك لاهث لا راحة فيه. وما من شك فى أن الناضجين من الشعراء يقدرون عِظَم المسئولية التى تلقيها الحرية على عواتقهم. ذلك أن هذا الوزن الحر لايقدم أية مساعدة، وإنما يقع العبء كله على سياق المعنى، وارتباطات الألفاظ فى القصيدة، وليس هذا بالأمر الهين.

نتائج التدفق فى الأوزان الحرة:

هذه «التدفقية»، التى لاحظناها، تؤدى إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين فى الشعر الحر يمكن أن نعدهما من عيوبه:

أ - تجنح العبارة فى الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولاً فادحاً. وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السياب:

وكأن بعض الساحرات
مدّت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء
تومى إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
فى آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح(٥)

هذه الأشطر كلها عبارة واحدة، وليست فيها وقفة من أى نوع. وهذا مثال ثان من قصيدة لعبد الوهاب البياتى:

أترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء
فاسترسلت فى شبه حلم واستفاقت للمساء
تروى أحاديث الصبيات اللواتى كن يصطدن الرجال
بغنائهن وراء أسوار الليال(٦)

العبارة هنا سؤال ويترها خلال القراءة أعسر؛ لأن نبرة التساؤل التى تبدأ بقوله «أترى الظلال» ينبغى ألا تنتهى قبل لفظ (الليال). وهذا الطول فى العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الشعر الحر، ولابد للشاعر من الوعى المتصل لكى يتحاشاه. والحقيقة أننا، لو تأملنا قيود الأوزان الحرة لوجدناها لاتقل عن قيود أوزاننا القديمة إن لم تزد، فالوقفة اضطرارية فى الحالتين وإن اختلفت أسبابها. وذلك أمر يحتم على الشاعر الحر أن يتبع نظاماً صارماً فى صياغة عباراته بحيث يعوض عن القيود الجبرية فى نظام الشطرين.

ب- تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها، لاتريد أن تنتهى، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد. وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من انعدام الوقفات. ففى نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة؛ لأنها هى فى ذاتها وقفة، فلايبقى على الشاعر إلا أن يختم المعنى، وهنا تستطيع أية عبارة جهورية قاطعة أن تؤدى المهمة، خاصة فى قصائد الوصف والمناجاة ونحوها. أما فى الوزن الحر فإن الوقفات الطبيعية معدومة، والشاعر حتى إذا استعمل أشد العبارات جهورية وقطعاً يحس أن القصيدة لم تقف، وإنما استمرت تتدفق، وعليه لذلك أن يستمر فى تغذيتها واطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول. وتشتد المتاعب فى قصائد الوصف والمناجاة لأسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد، ولذلك تصلح الأوزان الحرة للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره.

الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة:

يلوح لنا، من مراجعة الأساليب التى يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة، أنهم شاعرون، ولو دون وعى، بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعى فى الوزن الحر. ولذلك يلجئون إلى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة.

من تلك الأساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها، ونموذجه قصيدة لبلند الحيدرى يبدؤها ويختتمها بالمقطع التالى[٧]:

يا صديقى

لم لا تحمل ماضيك وتمضى عن طريقى

قد فرغنا وانتهينا

وتذكرنا كثيراً ونسينا[٨]

وليس هذا الاختتام محض صدفة، فالشاعر قد استعمله فى قصائد كثيرة غير هذه، منها: (أعماق) و(ولن أراها) و(حب قديم) و(غداً نعود) فى ديوانه (أغانى المدينة الميتة). ثم إن هذه الظاهرة لاتقتصر على بلند الحيدرى، فهى تطل علينا فى شعر عبدالوهاب البياتى[٩]، ونحن نلمحها عند بدر السياب[١٠] وعند شاذل طاقة[١١]. والواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها لدى هؤلاء الشعراء جميعًا يشى بأنهم يستشعرون الصعوبة التى أشرنا إليها فى اختتام القصائد الحرة، فيلجئون إلى هذه الوسيلة الشكلية. والواقع أن هذا الأسلوب ليس إلا تهربًا من الشاعر، يفر فيه من صعوبة الاختتام الطبيعى. وهو إنما يقع فى ذلك التهرب تحت ضغط الشعر الحر. وليس التكرار هنا إلا نوعًا من التنويم يخدر به الشاعر حواس القارئ موحيًا إليه بأن القصيدة قد انتهت.

ومن الأساليب التى يلجأ إليها الشعراء فى اختتام القصائد الحرة أسلوب لجأ إليه بدر شاكر السياب فى قصيدته «حفّار القبور». قال فى آخر تلك القصيدة الطويلة:

وتظل أنوار المدينة وهى تلمع من بعيد

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

وقال فى خاتمة قصيدة أخرى:

ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع

وأظل وحدى فى صراع[١٢]

إنى أسمى هذا الأسلوب فى الاختتام أسلوب «ويظل..»، وهو ليس مقصوراً على بدر السياب، كما قد يظن، فهذه مثلاً خاتمة قصيدة لبلند الحيدرى[١٣]:

ويدور فيها العقربان

تك. تك.

يا للجبان

يا للجبان متى سيومئ بالوداع؟

وأظل أزحف فى صراع

هذه القصائد كلها تختتم بأسلوب «ويظل»، وهو أسلوب تنويعى كالسابق؛ لأنه يسلم المعنى إلى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارئ:

«وقد استمر على هذا..»، وبهذا ينتهى دوره، ويصح للقصيدة أن تنتهى.

وإنما المسئول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر. على أن هذه الطبيعة ينبغى ألاّ تعفى شاعراً ناضجًا من إنهاء قصيدته إنهاء فنيًا مقبولاً

عيوب الوزن الحر:

إذا كانت مزايا الشعر الحر الثلاث: الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراكًا للشاعر، فما بالنا بالعيوب التى يتضمنها هذا الوزن؟ وإنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحر نفسه، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما إلى تركيب التفعيلات فى الشعر الحر، وسنقف عندهما فيما يلى:

أ - يقتصر الشعر الحر بالضرورة على عشرة بحور من بحور الشعر العربى الستة عشر، وفى هذا للشاعر غبن يضيق مجال إبداعه. فلقد ألف الشاعر العربى أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعريًا بوافيها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها. وقيمة ذلك فى التنويع والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبير، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصًا ملحوظًا فيه.

ب- يرتكز أغلب الشعر الحر -ثمانية بحور منه من عشرة- إلى تفعيلة واحدة. وذلك يسبب فيه رتابة مملة، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته. وعندى أن الشعر الحر لايصلح للملاحم قط؛ لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغى أن ترتكز إلى تنويع دائم، لا فى طول الأبيات العددى فحسب، وإنما فى التفعيلات نفسها وإلا سئمها القارئ. ومما يلاحظ أن هذه الرتابة فى الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعبًا فى تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها، وترتيب الأفكار، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل.

إمكانيات الشعر الحر ومستقبله:

مؤدى القول فى الشعر الحر إنه ينبغى ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان؛ لأن أوزانه لاتصلح للموضوعات كلها؛ بسبب القيود التى تفرضها عليه وحدة

التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية. ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها، فقد أثبتت التجربة، عبر السنين الطويلة، أن الابتذال والعامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهرى فى هذه الأوزان.

والحق أن الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ سنة ١٩٥١، ولانظن هذا غريبًا، ولا داعيًا للتشاؤم. فلو درسنا الحركة من وجهتها التاريخية لوجدنا أنها لاتختلف عن أية حركة أخرى للتحرر، سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية. وفى التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات ومبالغتها فى تطبيق مبادئ الثورة وسقوطها فى الفوضى والابتذال قبل استقرارها الأخير؛ ولهذا نحس بالاطمئنان إلى سلامة الحركة، رغم مظاهر الرخاوة والإسفاف التى غمرتها.

وإذا كنت قد تنبأت فى سنة ١٩٥٤ – فى مقال لى نشرته مجلة الأديب– أن حركة الشعر الحر: «ستتقدم فى السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهى اليوم فى اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسئول عن أن شعراء نزرى المواهب، ضحلى الثقافة سيكتبون شعرًا غثًا بهذه الأوزان الحرة»[١٤]– إذا كنت قد تنبأت بذلك، فأنا أجد نبوءتى تلك قد تحققت بكل حرف فيها. وإذا صح لى أن أطرح نبوءة جديدة، أبنيها على مراقبتى للموقف الأدبى فى وطننا العربى اليوم، فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر فى السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية. على أن ذلك لا يعنى أنها ستموت، وإنما سيبقى الشعر الحر قائمًا ما قام الشعر العربى وما لبثت العواطف الإنسانية، ولسوف ينتهى التطرف إلى اتزان رصين، ويجنى الأدب العربى من الحركة ثمراتها. وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحر، ولابد لكل حركة ناجحة من ضحايا، فحسبهم أنهم هم الذين أنقذوا الشعر من الهاوية، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحمينا من أن نقع فى مثلها، فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا.

الفصل الثانى

الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر

لعل القانون الذى يتحكم فى حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد فى موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل، وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضًا، فلا تملك الأمة إلا أن تلبى طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذى يطرق الباب ملحًا. ولقد ألفت المجتمعات الانسانية عبر التاريخ أن تقابل التجديد فى كثير من الريبة والتحفظ، فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزًا أقوى منها يدفعها إلى أن تحمى نفسها من هذا الطارق المريب. وقد ألفنا أيضًا أن نرى المجددين يسخطون على هذا التردد الذى يقابل به تجديدهم، ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع، على أن النظرة الاجتماعية المتأملة لابد أن تجعلنا أقل لومًا للجمهور، فما هذا التحفظ فى الواقع إلا صوت التماسك والأصالة فى شخصية الأمة التى ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض، وإلا لم تعد أمة ولم يعد فى إمكانها أن تحفظ تراثها. إن التحفظ، بالمعنى البايولوجى، ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الإنسانى عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التى تعترضه، وذلك لأن تقبلنا لأى رأى نصادفه يعنى فى حقيقة الأمر، أن نتهدم تهدمًا كاملاً ثم نعيد بناء أنفسنا بحيث تلتئم هذه المادة الغريبة مع المواد السابقة التى اخترناها فى أذهاننا، ولذلك وحسب لا نستطيع أن نتكرم بقبول كل رأى يعرض علينا، وإنما لابد أن نتريث ونقاوم. إن طبيعتنا تفرض علينا هذا التحفظ بإزاء الأفكار، كما تفرض علينا قواعد الصحة أن نتحفظ بإزاء الحالات المفاجئة من الحرارة والبرودة والضغط، والتحفظ فى الحالتين يتضمن المحاولة الدائبة لإعداد الفكر والجسم إعدادًا متدرجًا لقبول الحالة الجديدة دونما تمزق أو أذى، ذلك أن كل رأى جديد يعرض للأمة يتضمن هزة كاملة لكيانها العقلى والنفسى، فلا تستطيع أن تقبله فورًا، وإنما لابد لها أن تعدل فى مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة.

لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض رد الفعل الأول الذى لقيته حركة الشعر الحر حين انبثقت أول مرة فى العراق، فقد قابلها الأدباء والجمهور مقابلة غير مرحبة، ورفضوا أن يتقبلوها وعدّوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربى. وإنما كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على «التفعيلة» بدلاً من «الشطر» صادمة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً فى مفهوم الشعر عنده، وقد كان لابد للجمهور العربى، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة، أن يتماسك فى وجه هذا الطلب المفاجئ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكاناً.

لقد ألف هذا الجمهور أن يرص له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات أو أربعًا فى وحدة ثابتة اعتاد أن يسميها الشطر، فإذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى أمامه قصائد أشطرها لاتتقيد بعدد معين من التفعيلات، فقد يرد شطر ذو تفعيلتين يليه آخر ذو أربع تفعيلات وثالث ذو تفعيلة واحدة. اعتاد الجمهور أن يكون البيت ذو الشطرين وحدة فى القصيدة، فإذا هو اليوم يقرأ شعراً حطم فيه استقلال البيت تحطيماً متعمداً قضى على عزلته وأدمجه فى الأبيات الأخرى. كان العروضيون يتحدثون مثلاً عن وزنين متميزين اسمهما «الكامل» و«مجزوء الكامل»، فإذا الشاعر الحديث يدمج الوزنين حين يريد، ويعدهما وزناً واحداً لأن تفعيلتهما واحدة.

والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة فى علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال. ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض، كما يزعم الذين لامعرفة لهم به، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة فى ستة بحور من الشعر العربى تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد فى الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديداً من صنع العصر.

وما كاد الجمهور العربى يتسامع الدعوة حتى أسرع إلى رفضها وأساء الظن بها واتهمها. وكانت أحب التهم إلى قلوب المعارضين أن الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الأوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية. قالوا إن الحرية من القيود العروضية استسلام إلى السهولة والرخاوة ولجوء إلى الترف، وإن هذا الشعر الحر قضية هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعراً. والواقع أنه ليس من الثابت فلسفيًا أن الحرية

أسهل من اتباع القيود. ولعل الأمر أن يكون على العكس. وذلك لأن كل حرية، على الإطلاق، تتضمن مسئولية. لقد كانت الإنسانية فى كل زمان ومكان حريصة على قيودها فبقيت تجرها وتتمسك بها مع أنها تحز عنقها وذراعيها، لا شىء إلا لأن هذه القيود تحمى من متاعب الحرية ومسئولياتها ومآزقها، وما القيود، إذا تأملنا، إلا طرق ممهدة مرصوفة تعطى الإنسانية الأمان والشعور بالاستقرار. إنها أشبه بسياج عال يحمى المحبوسين فيه من احتمالات الضلال. والذهن الكسول يجد فى القيود راحة؛ لأنها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال. وعلى هذا الأساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والنظم ورصفت الخطط المفصلة لكل مسلك إنسانى. إن الحرية خطرة؛ لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه، ولن يقوى على مخاوفها إلا من كان شديد الثقة بنفسه. وإذا كان التقييد رصفًا لطريق واضح لا تتيه فيه الخطى، فإن الحرية تترك الإنسان وحيداً بإزاء عشرات من الطرق عليه أن يختار منها ما يلائم رغباته وظروفه، وإنه ليدرى أن بعض هذه الطرق قد تورده موارد الهلاك والدمار، لذلك يؤثر أغلبية البشر أن يقبلوا القيود ويعيشوا فى ظلها آمنين، ولعلهم فى صميم أنفسهم ينظرون إلى الحرية وكأنها مقامرة غير مضمونة أو معاهدة مع الشيطان. وهذا محزن للذهن المتأمل، غير أن الإنسانية، كما قلنا، توثر سعادتها وسلامتها على كل شىء آخر، ومعها الحق.

على أننا، ونحن نفند مزاعم المعارضة، غير مضطرين إلى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية، فإن الشعر الحر الذى يملأ الكتب والصحف اليوم يمدنا هو نفسه بالدليل على أن الحرية أصعب من التقييد. فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الإحصاء وقارنا بين الأغلاط العروضية الواردة فى الشعر المعاصر، قبل الشعر الحر وبعده، لدلت النتائج على أن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذى يستعمل الأسلوب الحر فى أغلاط الوزن والزحاف. وأبرز دليل على ما نذهب إليه أن الشاعرين نزار قبانى وفدوى طوقان ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة، فلا تقع أغلاط الوزن إلا فى قصائدهما الحرة. وإن الناقد العروضى ليبتسم عاذراً حين يرى هذه الظاهرة الطريفة، فلن يرتاب أحد بسمو شاعرية نزار وفدوى، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع. ولكن الشعر الحر كله مزالق، وهو ينصب شركًا، فإذا لم يكن الشاعر على حذر، كان من السهل أن ينتقل فجأة من الرجز إلى السريع أو المنسرح لمجرد أن (مستفعلن) تتصدر البيت.

الشعر الحر اندفاعة اجتماعية:

كان السؤال الذى انصبت حوله مناقشات المعترضين على «البدعة» يتركز حول الأسباب الداعية التى دفعت هذه «الفئة الضالة» من الشباب إلى تبنّى حركة لقلب الأوزان العربية، وقد ذهبوا فى التأويل مذاهب شتى، فقال بعضهم إن الشباب مولع بالإغراب والشذوذ، وقال آخرون إن الجيل الجديد كسول يضيق بالجهد ولايصبر على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص إلى السهولة، ورأت فئة ثالثة أن الحركة بمجملها منقولة عن الشعر الأوروبى ولا علاقة لها بالشعر العربى.

والحق أن هذه المزاعم لاتخلو من مثل ذلك الصدق العفوى الذى نجده مصاحباً حتى لأكثر الأحكام بعداً عن رصانة التأمل ووضوح القصد. ولعل السذاجة فى الحياة الإنسانية لاتخلو من الحكمة خلواً تاماً مهما بلغت درجتها، غير أن فى أمثال هذه الأحكام المتسرعة، على كل حال، تغاضياً لايسكت عنه عن بعض الحقائق الأولية المتعلقة بالمجتمعات ونموها وتطورها. أفتراه من الممكن أن تنشأ حركة فى مجتمع ما، ويستجيب لها جيل من الناس علي مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون أن تمتلك جذوراً اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه؟ أمن الجائز أن تنبعث هذه الحركة من أعماق الفراغ والسكون دونما جذور ولا روابط ولا مسببات؟ وما الذى يجعل حركة ما تظهر فى عصر معين دون عصر؟

فى الواقع أن الأفراد الذين يبدءون حركات التجديد فى الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم إلى سد الفراغ الذى يحسونه. ولاينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير فى بعض جهات المجال الذى تعيش فيه الأمة. ويغلب أن يكون الفرد المبدع غير واعٍ حقًا لهذا التصدع، غير أنه، مع ذلك، يندفع إلى التجديد الذى يعوض عما تصدع، وهو فى هذا مقود بمحتمات بيئية قاهرة لاقدرة له على مقاومتها. إنه ليشعر بضغط داخلى مستبد يدفعه دفعًا إلى إحداث هذا الجديد. ولعله فى اندفاعه إلى الإبداع ينساق بعين الدافع القسرى الذى يجعل ماء ذا مستوى عالٍ يندفع إلى أول بقعة منخفضة يصادفها ولايكف حتى يملأها إن تشبيهنا هذا ليس رديئًا، فلعل علم الاجتماع يقرنا على هذا الاعتراف بسطوة التيارات الاجتماعية على الذهن الإنسانى. هذا بالإضافة إلى أن ما يسمونه بدعوة «الفن للحياة» تستريح إلى مثل هذه الفكرة التى تجعل المجتمع هو الجذر الأساسى لكل حركة أدبية.

ولعل الدليل على أن حركة «الشعر الحر» كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعًا، فما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث فى القاهرة إلى أن يعترف به رسميًا ويدخله فى أبحاثه الرئيسية. وهل فى وسع المهاجمات، مهما قويت وأصرت، أن تقتلع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربى؟ إن حركة ما ليست عرضًا خارجيًا يسهل نزعه بمقال أو مقالات، بمقاطعة أو استنكار. وهذا لأنها، كما قلنا، اندفاع محتوم لملء وإقامة تصدع، والحق أن فى إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث، شأنها فى هذا شأن سائر الحركات المجددة التى تنبعث اليوم فى حياتنا، فى مختلف المجالات.

إن العوامل الاجتماعية الموجبة التى جعلت الشعر الحر ينبثق، كثيرة. ولكننا سنحصى منها فى بحثنا هذا أربعة. كلها كما سنرى، تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربى المعاصر، وترتكز إلى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه.

١- النزوع إلى الواقع:

تتيح الأوزان الحرة للفرد العربى المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التى تتخذ العمل والجد غايتها العليا. وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده؛ لأنه، من جهة، مقيد بطول محدود ل شطر وبقافية موحدة لايصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية.

أما القيود التى تضيق آفاق الأوزان القديمة، فهى تلوح للفرد المعاصر ترفًا وتبديداً للطاقة الفكرية فى شكليات لانفع لها، فى وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن فى موضوعات العصر. إنه يكره أن يضيع جهوده فى إقامة هياكل شعرية معقدة، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق. ولعل الرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذى يريد البناء؛ وذلك لأنها تقيد الحركة. والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع. إن مشكلات العصر تناديه وهو لايجد وقتًا لترف القيود وبطر القافية الموحدة، ثم إن فروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يخلق لنفسه أسلوبًا أكثر حرية

وأقل هيبة وجلالاً، وهو، فى هذا، أشبه بإنسان يشتغل فلاحًا ويضايقه أن يلبس ثيابًا أنيقة مترفة؛ لأنه يحتاج إلى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل، ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق أسلوب الشعر الحر ببساطة أسلوبه وخلوه من الرصانة.

أما الغنائية فهى تنشأ عن الموسيقية العالية فى الأوزان القديمة، ومن ثم فهى تعطى تلك الأوزان جوًا من العاطفة المصطنعة والخيال. والغنائية ملازمة للتقييد؛ لأنها تتضمن مبالغة وإسرافًا فى العواطف. فما يكاد الشاعر يقع فى مأزق القافية الموحدة ويتلكأ عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بأنه لايعبر، وإنما يكتب شيئًا مترفًا تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التى تقف فى آخر البيت وتصر على أن تكون أبرز ما فيه، ولعل هذا الإحساس بالترف والفراغ هو الذى يجعل الشعر القديم حافلاً بالأجواء المثقلة بالعنبر ونسيم الصبا والثياب الحريرية تجرها فتيات ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى. إن الشاعر المعاصر -وهو فرد فى مجتمع يعمل ويبنى- يضيق بهذا الجو الكسول النعسان، وهذه الجمالية المفروضة فرضًا، إنه يريد أن يكون شعره مفكرًا، إيجابيًا، طويل العبارة، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية فى الأبحر الشطرية، وهو ينفر من هذه النبرة العاطفية الموسقة؛ لأنها لا تلائم نزوعه إلى العمل والنشاط، ومن ثم فهو يريد أن يحطمها ويخرج من قمقم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة. لقد وجد فى الشعر الحر مهربًا من هذا الجو المثقل بالجوارى والحرير وأشعة مصباح علاء الدين، وهو يطلب الواقعية حتى إذا كانت قاسية خشنة، فيمد يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتهما.

وأما لماذا يصلح الشعر الحر للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسى غايتها العليا؛ فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية. وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين فى حركة الشعر الحر جذور الرغبة فى تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربى الجديد دونما ضباب ولا أوهام.

٢- الحنين إلى الاستقلال:

يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعرى معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التى تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب فى أن يستقل

ويبدع لنفسه شيئًا يستوحيه من حاجات العصر، يريد أن يكف عن أن يكون تابعًا لامرئ القيس والمتنبى والمعرى، وهو فى هذا أشبه بصبى يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما. ويعنى هذا أن لحركة الشعر الحر جنوراً نفسية تفرضها، وكأن العصر كله أشبه بغلام فى السادسة عشرة يرغب فى أن يعامل معاملة الكبار فلا ينظر إليه وكأنه طفل أبدًا

إن حرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حد ما فى دفع الشاعر الحديث إلى البحث فى أعماق نفسه، عن مواهب كامنة غير مستغلة وعن مقدرات وخصائص يمكن أن تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية متفردة تميزه عن أسلافه، وقد وجد فى الثورة على القوافى الشعرية متنفسًا لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها. ولاريب فى أن هذه النزعة هى تفسير ما نراه من إيغال بعض الناشىءين من الشعراء فى التطرف والاندفاع، وقد ظنوا أن الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة، وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التى رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة. ولن يصعب على الناقد المتزن أن يغفر لهؤلاء المتطرفين نزق أشطرهم ورعونة قوافيهم ما دام يدرك الأساس النفسى للمبالغة التى سقطوا فيها.

٣- النفور من النموذج:

من طبيعة الفكر المعاصر عمومًا أنه يجنح إلى النفور مما أسميه (بالنموذج) فى الفن والحياة، وأقصد بالنموذج اتخاذ شىء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها، وتلاحظ فكرة النموذج فى الفن الإسلامى القديم فيما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومنائرها، حيث يقوم التزيين على أساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة، أو مجموعة وحدات منضمة فى وحدة أكبر، على أن تراعى فى التكرار النسب المضبوطة ضبطًا دقيقًا إن الأساس الذى قام عليه هذا الفن العربى عين الأساس الذى قام عليه شعرنا القديم، فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة، ويحافظ الشاعر على عزلة هذه الوحدة يتحاشى التضمين الذى مر تعريفه مراعيًا المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التى يكررها إلى نهاية القصيدة.

وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر فى نظام الشطرين، فوجده يبيح له شكلاً مقيداً بنمط معين ذى طبيعة هندسية مضغوطة. إن الأشطر المتساوية والوحدات المعزولة لابد أن تفرض، على المادة المصبوبة فيها، شكلاً مماثلاً يملك عين

الانضغاط وتساوى المسافات، أو لنقل أن هندسية الشكل، لابد أن تتطلب هندسية مقابلة فى الفكر الذى يستوعبه هذا الشكل، وذلك بمعزل عن حاجة السياق، والقوالب تفرض شكلها على المادة التى تنضغط فى داخلها. وإذا كانت القصيدة الشرطية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة فإن المادة التى يعالجها الشاعر لابد أن تصبح هى الأخرى ذات مسافات متناسقة، وذلك بحكم قانون خفى يربط بين الشكل والمضمون، ويجعل الواحد منهما مؤثراً فى الآخر، متأثراً به فى الوقت نفسه.

وأبسط نتائج هذا الإلزام فى القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات إلى أن تنتهى بانتهاء الشطر، وإذا امتدت فإلى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وتبنى جداراً متيناً يصعب على المعنى أن يتخطاه. ونحن نعلم يقيناً أن من شروط البيت الجيد عند العرب أن يكون مستقلاً فى معناه وصياغته عما بعده، بحيث عدوا «التضمين» عيباً فادحاً من عيوب الشعر. يضاف إلى هذا أن الشطر لايسمح للشاعر بأن يستعمل عبارة أقصر منه، فكان لابد للشاعر أن ينهى العبارة معه، وهكذا فرضت الأشطر المتساوية أن تكون العبارات متساوية إلى حد ما، أو مقسومة إلى قسمين متساويين، وفى هذا ما لايروق للشاعر الحديث الذى يميل إلى التعبير فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحياناً، وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة، وقد يحب أن يقف فى نصف الشطر، ويبدأ عبارة جديدة تنتهى فى نصف الشطر التالى. وكل هذا يعينه على إحداث أثر معين أو إثارة حالة نفسية يقصدها. والحقيقة أن هذا هو ما نصنعه فى الحياة أيضاً. فلو أصغينا إلى رجل عامى يقص حكاية لالتفتنا إلى ما يحدثه تنويع الأطوال فى عباراته من أثر عميق فى المستمعين. وهذا ما يحرم منه الشاعر الذى يستعمل طريقة الشطرين والقافية الموحدة.

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسى الصارم الذى يتدخل حتى فى طول عبارته، وليس هذا غريباً فى عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية. الواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية، ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم فى جهة من جهات حياته حتى يشتاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة فى مكان منه، فيربك النموذج ويخرج على الرتابة، ولهذا أمثلة كثيرة فى مبانينا وبرامجنا وحياتنا. ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل فى العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تاماً. والواقع أن الحياة

نفسها لاتسير على نمط واحد ولاتتقيد بنسبة ثابتة فى أحداثها، وإنما تجرى بلا قيد، لا بل إن اللغة وهى منبع كل فكر وكل شعر، لاتتبع نماذج. إننا نتكلم بحس الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسى مفروض. ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة، وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير.

٤- الهرب من التناظر:

فى طفولتنا كانت البيوت التى يعيش فيها الناس ببغداد بيوتًا شرقية فى بنائها، تتوسطها ساحة واسعة قد تكون فيها حديقة صغيرة يطلقون عليها اسمًا فارسيًا هو «البقجة»، فكان البناء يحيط بهذه الساحة من جهاتها الأربع. وإذ أنظر الآن إلى الوراء، ألاحظ أن نظام الشطرين الخليلى فى الشعر كان متناسبًا مع هذا الطراز فى البناء؛ لأن الشطرين تتوسطهما فسحة أو سكتة فى وسط البيت.

والواقع أن شكل البناء هذا، قد كان هو المستعمل فى البلاد الإسلامية منذ العصر الأموى فيما أعلم؛ لأننى شاهدت فى متحف دمشق الوطنى نموذجًا كبيرًا لقصر الخليفة هشام بن عبد الملك، فكان مبنيًا على الطراز نفسه: ساحة واسعة فى الوسط فيها الحدائق، تحف بها مبانى القصر من أربع جهات. ولسنا ندرى كيف كانت قصور ملوك المناذرة والغساسنة تبنى فى الجاهلية، وإن كنت لا أستبعد أن تقوم على النسق نفسه مادام هناك ارتباط خفى بين شعر الشطرين وطراز المبانى.

وفيما بعد، عندما راحت بغداد القرن العشرين تتسع إلى الضواحى، بدأ الناس يبنون بيوتهم على الطراز الغربى المعدل فلا يستبقون ساحة وسط البيت، وإنما يجعلون الفسحة أمام البيت ووراءه -حدائق- ولكن تأثير نظام الشطرين الشعرى بقى نافذ المفعول فى طراز البناء؛ لأن المهندس كان حريصًا دائمًا على تشييد بيت له جانبان متناظران تمام التناظر. فالجانب الأيمن يشبه الجانب الأيسر كل الشبه بحيث لو مددنا خطًا وسط البيت لكانت الجهتان متطابقتين. وقد استمر هذا النسق المتناظر مسيطرًا على مبانى مدينة بغداد إلى حوالى سنة ١٩٥٥

وفى سنة ١٩٤٩ ظهرت مجموعتى الشعرية (شظايا ورماد)، وفيها الدعوة الأولى إلى الشعر الحر وإذ أنظر الآن إلى الماضى، أحسُّ أننى إنما ثرت على طريقة

الشطرين الخليلية، نفوراً من المنزل المتناظر الذى يتطابق جانباه تمام التطابق. والحق أننى كنت أستشعر ضيقًا شديداً بنظام البيوت فى بغداد، كنت كلما رأيت مسكنًا متناظراً شعرت بنفسى تضيق وتظلم. ولم يخطر على بالى أننى إنما دعوت تلك الدعوة الحارة، إلى إقامة الشعر على أشطر غير متساوية، تفعيلاتها غير متناسقة فى العدد؛ لأننى أدعو أيضًا إلى تغيير نظام المبانى، ولأننى أنفر من التناظر وأتعطش إلى هدمه والثورة عليه.

وعندما استجاب كثير من شعراء العصر إلى دعوة الشعر الحر بدأ طراز المبانى يتغير. وماذا نجد اليوم؟ لقد أصبح المهندس، حين يبنى بيتا أو عمارة، يتعمد ألا يجعلها متناظرة، فما يكاد يلاحظ أقل ميل إلى هذا التناظر، حتى ينزل بالنسق فوضى من نوع ما، تخلخله ولو على شكل رسوم وخطوط وألوان لا نموذج فيها، ولا مقياس لها، وإنما هى نثر لا تخطيط.

وعلى هذا، تكون سطوة الشعر الحر على الحياة العربية اليوم، ناشئة عن أننا نتأثر بطراز المبانى التى نحيا فيها، وهى مبان ثائرة على التناظر ثورة واضحة لكل ذى بصر. وإنى لأومن إيمانًا قويًا بأن الشعر والفن ليسا معزولين عن الحياة، وإنما يرتبطان بها ارتباطًا كاملاً. ومن ثم فإن تخطيط شوارعنا الحديثة وطراز مبانينا لابد أن يؤثر تأثيراً مباشراً فى شعرنا وفنوننا. وهذا هو الحذر الكامن وراء سطوة الشعر الحر على حياتنا الحديثة، فى ظنى. وعلى ذلك، فإن الذين ينادون بضرورة القضاء على شعر التفعيلة الذى لانسق ثابتًا له، إنما يتغافلون عن طراز بيوتنا وأشكال شوارعنا، وينسون أنها لابد أن تترك طابعها على أذهاننا وميولنا النفسية وتدفعنا إلى جهة معاكسة للتناظر الذى ننفر منه اليوم، ونحاول دائبين أن نحدث فوضى تخلّ به ولو إخلالاً جزئيًا.

٥- إيثار المضمون

يتجه الفرد العربى المعاصر على العموم إلى تحكيم المضمون فى الشكل.وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر إلى الإنشاء والبناء، وهو ميل عام يستوعب مختلف مظاهر حياتنا. إن الشكل والمضمون يعتبران فى أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لايمكن فصل جزئيه إلا بتهديمه أولاً. والنقد العربى المعاصر جدير بأن يلتفت إلى هذه الوحدة الوثيقة، وينبه إلى ما فى الفصل بين وجهيها من خطر على الفكر والأمة.

غير أن الحركات الاجتماعية والأدبية لاتخضع للمنطق العقلى؛ وإنما يتحكم فيها قانون التطور الاجتماعى. ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذى غلبت فيه على الشعر العربى القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التى لاتعبر عن حاجة حيوية. ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفًا لأجيال من الشعراء يكتبون الألغاز والمهمل والتشطيرات ولزوم ما لايلزم وكل ما يدل على أنهم لايريدون إيصال مضمون لازم معين إلى قرائهم، وإنما همهم أن يخلقوا أشكالاً مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب. وقد كان رد الفعل المباشر، عند الشاعر المعاصر، أن يتجه إلى العناية بالمضمون، ويحاول التخلص من القشور الخارجية. وكانت حركة «الشعر الحر» أحد وجوه هذا الميل؛ لأنه، فى جوهره، ثورة على تحكيم الشكل فى الشعر. إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيمًا يراعى نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعانى التى يعبّر عنها. ونظام الشطرين، كما سبق أن قلنا، متسلط، يريد أن يضحى الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن، والقافية الموحدة مستبدة؛ لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه فى البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغى استعمالها، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضى الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعانى التى تملأ نفس الشاعر. وكل هذا إيثار للأشكال على المضمونات، بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها، وأن يبدع منها أنماطًا تستنفد طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة. إن كل ميل إلى تحكيم الشكل فى المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه، وهذا هو السبب فيما نراه من مبالغة بعض الناشئين فى استعمال الأوزان الحرة حتى كادوا ينبذون الأوزان القديمة نبذًا تامًا.

هذه العوامل الخمسة تبدو لنا العوامل الرئيسية التى أحاطت بحركة الشعر الحر، ولكنها ليست العوامل كلها. إن من الممكن أن ننظر إلى الحركة من زوايا أخرى، فنرى فيها مظهرًا لضيق الشباب بهالة التقديس التى يحيط بها النقاد العرب أدبنا، وكأن هذا الأدب كمال لاغاية بعده. ولعل التقديس يعد فى نظر الجيل العامل نوعًا من الجمود، وذلك يتضمن فكرة التحقق والاكتمال والوصول، وهى فكرة تجعل العمل والجهد شيئًا لا داعى له ولا فائدة فيه. وقد يكون جيلنا متبرمًا بمضمونات الشعر القديم، وعندما وجد أن أشباح الماضى تعشعش فى هذه الأوزان قرر أن يتركها فترة لتبنى كيانًا شعريًا فى أوزان جديدة ريثما يتاح له الاستقلال الكامل فيعود إلى هذا القديم بنظرة أصفى وفهم أعمق.

وإنه ليهمنا أن نشير إلى أن حركة الشعر الحر، بصورتها الحقة الصافية، ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذًا تامًا، ولا هى تهدف إلى أن تقضى على أوزان الخليل، وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمى إليه أن تُبدع أسلوبًا جديدًا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة. ولا أظنه يخفى على المتابعين أن بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحر. ولذلك لا نرى وجهًا نبرر به ميل بعض الناشئة إلى أن ينظموا شعرهم كله بالأوزان الحرة (وقد تناولت هذه الظاهرة بالنقد فى الفصل السابق). غير أن التطرف شىء مألوف فى تاريخ الدعوات الأدبية والاجتماعية. ونحسب أن كل حركة تبدأ متطرفة أولاً، ثم ترتد إلى الاعتدال بعد أن تشذبها التجارب وتصقلها الحاجة، ثم إننا على يقين من أن كثيرًا من المغالين فى استعمال الشعر الحر سيرتدون فى السنين القادمة إلى الاعتدال والاتزان، ويعودون إلى الأوزان الخليلية فيكتبون بها بعض شعرهم.

أما اليوم فنحن فى شىء من القلق على الحركة، تقلقنا هذه المغالاة التى تصاحبها، وتلك الحدة والعصبية التى يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة أدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر. وكأن من الممكن، على الإطلاق، أن نبدع نحن شيئًا لم يساهم أجدادنا الموهوبون فى تمهيد السبيل إليه منذ ألف سنة. والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ فى تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذى ساقه إلى إبداع الجديد. ولعل إنكار القديم والمغالاة فى النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم، وقد لايكون غريبًا أن يحسّ الفرد العربى، فى هذه الفترة من حياته، بشىء من هذا. ولكننا على ثقة من أنه، وهو سليل هذا التراث الخصيب، لايمكن أن يبقى فى هذا المستوى طويلاً، ولابدّ أن يسيطر على أبعاد نفسه كلها فى المستقبل القريب. وإذ ذاك سيبدو له الشعر الحر نقطة صغيرة فى تاريخه الكبير. وسيدرك، أول مرة، أن أوزانه التى ابتكرها قد بلغت مرحلة النضج وباتت جزءًا حيًا من تاريخه الأدبى العريق.

الباب الثانى

الشعر الحر باعتباره العروضى

- عروضه العام

- ومشكلاته الفرعية

الفصل الأول
العروض العام للشعر الحر

توطئة:

لعله شيء لاريب فيه أن كثيرًا من الشعراء الذين تلقوا الدعوة إلى الشعر الحر في حماسة لايعرفون حتى الآن الغرض منها. إن بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة إلى تجديد الموضوع فى القصيدة العربية، وبعضهم يظن أن غايتها الوحيدة هى تثبيت دعائم ما يسمونه الواقعية فى الشعر. ولئن كنا لاننكر أن هذه الظنون وأمثالها لاتتعارض مع طبيعة الشعر الحر، غير أننا نلح مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات فى الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافى، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة. إننا، مع الشعر الحر، بإزاء دعوة إلى دراسة الإمكانيات التى تقدمها بحور الشعر العربى الستة عشر للشاعر المعاصر الذى يهمه التعبير عن حياته فى حرية وانطلاق. وما لم يدرك الشاعر العربى خطورة موقفه فى هذا المفرق الموسيقى من تاريخ الشعر العربى، ومدى ما يمكن أن يسقط فيه من أغلاط ذوقية وعروضية وهو يندفع، فإن حركة الشعر الحر تسقط يومًا بعد يوم فى هاوية مبتذلة ما كنا نحب أن تصير إليها.

وإنه ليخيل إلى من يراقب ما تنشره الصحف الأدبية من هذا الشعر أن شعراءنا يتناولون الأوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسئول حزمة أوراق مالية عالية القيمة. إنه فرح بملمسها الناعم، بخشخشة ورقها، بألوانها ورسومها. إنه يكدسها ويدعكها ويبعثرها ويمزقها ثم يقف متفرجًا منتشيًا بما صنع، غير منتبه إلى ما بين يديه من ثروة. ولن ينكر أحد أن فى بحور الشعر العربى إمكانيات موسيقية غنية فى وسعنا أن نستخرجها إذا نحن كففنا عن اللعب بالتفعيلات وصفّها وتلوينها وبعثرتها على أسطر متتالية فارغة من المعنى. والحق أنه إذا كانت اثنتا عشرة سنة من الشعر الحر لم تصح شعراءنا من السكرة الأولى التى جاءت بها فرحة الحرية، فإن الأمر لا يبشر بالخير الكثير.

هذا قد كان موقف الشعراء أنفسهم من الشعر الحر، فماذا كان موقف الجمهور؟ لعلنا كلنا نعلم أن أغلب القراء -وبينهم ناظمون متمكنون- ما زالوا يجهلون الأساس العروضى الخليلى للشعر الحر. إن طائفة منهم تحسبه نثرًا لا وزن له مرصوصًا على أسطر متتالية بدافع رغبة صبيانية فى نفس كاتبه. وأنا أميل إلى أن أعتقد بأن الجمهور غير ملوم فى فكرته هذه. فإنما روج لها بعض الشعراء الكبار من الجيل الماضى، وقد راحوا يصرحون، فى لذة لاتخلو من التشفى، إن الشعر الحر ليس موزونًا وإنما هو نثر، وبذلك ساهموا فى هدم الناحية العروضية من الشعر الحر. ولعلنا أن ندافع حتى عن هؤلاء الشعراء الكبار، ذلك أن أكثرهم لم يكونوا نقادًا للشعر يومًا بحيث يستطيعون الكتابة عن ظاهرة عروضية خالصة مثل الشعر الحر. وإنما يقع أكثر اللوم على النقاد الذين أهملوا الشعر الحر كل الإهمال، فلم يحاول أى منهم أن يكتب بحثًا أو كتابًا يتناول فيه حركة الشعر الحر من جانبها العروضى. وقد كانت الأبحاث القليلة التى نشرت لى منذ سنة١٩٥٢ فى مجلتى الأديب والآداب[١٥] وغيرهما هى- فيما أعلم ولعلى لم أتابع المنشور كله- الأبحاث الوحيدة التى عُنيت بعروض الشعر الحر وألحت فى دعوة النقاد واالشعراء إلى الالتفات إليه.

وأما الناحية التى عُنى بها النقد العربى في دراساته حول الشعر الحر، فقد كانت غالبًا ناحية موضوعاته ومعانيه والصور فيه. فكان الناقد يكتب فصولاً عن عشرات من القصائد الحرة دون أن يشير ولو بسطر إلى الناحية العروضية منها، مع أن تلك القصائد التى كان الناقد يتحدث عنها كانت مشحونة بالأخطاء الوزنية. وإن المراقب الحريص على مستوى نقد الشعر فى وطننا العربى ليتساءل فى اهتمام عن سبب هذا: أترى هؤلاء النقاد لايتحسسون الوزن ولايستشعرون الخطأ العروضى؟ أهم ضعيفو الشعور بموسيقى الشعر بحيث لاتصك أسماعهم كل تلك النشازات والأغلاط؟ أم أن لمسلكهم تعليلاً آخر أعمق جذورًا؟

من الحق أن نقول إن طائفة من هؤلاء النقاد الذين يكتبون عن الشعر الحر دون أن يتعرضوا للأخطاء العروضية فيه يملكون حس النقد وملكة التذوق، ويستجيبون للشعر على أجمل ما نحب لهم. ومن الثابت عندى أن بعضهم قد مارسوا نظم الشعر السالم من الأخطاء بأسلوب الشطرين. وإنما يكمن إهمالهم للناحية العروضية من الشعر الحر فى ظاهرة أعمق بدأت تشيع فى الجو الأدبى بعد الحرب العالمية الثانية، وأعنى بها ظاهرة الرومانسية فى النقد. ومنبع هذه الظاهرة فى أدبنا العربى، شيوع

تلك النظريات التعبيرية Expressive Theories التى نادت أن الشاعر ملهم، وبأن الأوزان تنبعث مغنية فى أعماقه دون أن يحتاج إلى دراسة العروض وأوزان الشعر. لقد سرت هذه النظريات إلى مفاهيم النقد نفسها، فقالوا بأن الناقد نفسه ملهم بحيث تنبع الأحكام من كيانه دون أن يميز القواعد بوضوح، وظنوا أن الارتكاز إلى القوانين الأدبية الدارجة يقلل من قيمة الناقد باعتباره موهوبًا يرتكز إلى الفطرة المبدعة ولايحتاج إلى الدراسة العلمية. يضاف إلى ذلك أن الناقد العربى - وهو يدرس شعر شاعر يحتقر العروض لأنه ملهم - أصبح يكره أن يرتكز إلى قواعد العروض حذرًا من أن يسىء إلى ذلك الشاعر الملهم بتنبيهه إلى القواعد التى تتعارض مع إلهامه وموهبته.

ومهما يكن من أمر الأسباب، فإن نقادنا المحدثين أصبحوا ينطوون على الاستحياء من علم العروض ويؤثرون إقصاءه عن قيم النقد وأصوله، وكأن شعرنا أجمل وأرق وأسمى من أن يقاس بالمقاييس الموضوعية التى استقرأها أسلافنا عبر القرون من آلاف القصائد العربية القديمة. وقد حان لنا أن نحارب هذه النزعة الخجول فى النقد، خاصة فى هذه السنين التى تعرض خلالها الشعر إلى هزة غير هينة بسبب قيام حركة الشعر الحر. وما دام الشعر الحر -فى أساسه- دعوة إلى تطوير الشكل، ما دام يتناول الأوزان والتشكيلات والقوافى، فليس فى إمكاننا أن ننقده إلا على أساس موضوعى من علم العروض.

على أن دعوتنا إلى العودة إلى علم العروض، ونفض الغبار عنه من أعماق المكتبة العربية، لاترمى إلى تقييم الشعر الحر وتقويمه وحسب، وإنما نقصد بها أيضًا إلى أن نجد للشعر الحر أصولاً أرسخ تشده إلى الشعر العربى القديم وتضعه فى مكانه من سلم التطور، بحيث يقتنع القارئ الموسوس بأن وزن الشعر لم يحطم على أيدينا، وأننا لانقل حرصًا عليه من أى شاعر قديم مخلص، وسرعان ما سنكتشف أننا نحتاج إلى أن نطور الدراسات العروضية التى توقف نموها منذ زمن ولم تلحق بسائر فروع العلوم العربية، فقد تطور الشكل فى االشعر العربى بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفى تمام الكفاية فى نقد الأشكال الجديدة التى نمت اليوم، وبات ضروريًا أن يطور العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر. وإنه لطبيعى تمامًا أن تظهر الأنماط أولاً، ثم تعقبها القواعد التى بها يقاس الفاسد منها، وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر، وأما القواعد فهى مجرد استقراء واع.

- ١ -

الشعر الحر أسلوب

أول ما ينبغى لنا أن نفعل ونحن نضع عروضًا للشعر الحر أن نحدد مكانه العام فى كتاب العروض العربى، وسوف نقرر بدءًا أن الشعر الحر ليس وزنًا معينًا أو أوزانًا -كما يتوهم أناس- وإنما هو أسلوب فى ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة، ولذلك فإن أول مدخل ينفذ منه الشعر الحر إلى كتب العروض أن يحصى مع الأشكال الشعرية العامة التى ندرسها. وأنا أقترح أن ينص كتاب العروض على أن العرب -ومنهم نحن المعاصرين- قد كتبوا الشعر على أساليب تنحصر فيما يلى:

أ- أسلوب البيت (الشطرين):

ومنه أكثر الشعر العربى، وهو شعر ذو شطرين متساويين فى عدد تفعيلاتهما قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما فى الهزج والمضارع، أو ثلاث تفعيلات كما فى الكامل والسريع، أو أربع تفعيلات كما فى المتقارب والبسيط.

ولايشترط فيه أن يكون العروض والضرب متساويين، وإنما يباح فى أحدهما ما لايباح فى الآخر، كما فى قول عمر أبو ريشة. من (الرمل)[١٦]:

كنتُ كالملاّح فى لجّته   كسرت مجدافَهُ الريح فتاها

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتـــن

ويحافظ الشاعر على نمط الأشطر عبر القصيدة كلها، فتتبع صدور الأبيات قانونها الذى هو حذف السبب الخفيف من «فاعلاتن» وبذلك تصبح «فاعلن»، كما تتبع الأعجاز قانونها فى تناسق لايخرج عليه الشاعر إلا فى البيت المصرع (الذى يجرى الشاعر على صدره قانون العجز ويختمه بضربه). ومن الغلط بيت الشاعر على محمود طه من بحر (الرمل):

يا لها! كيف استقرّت ثم فرّت   لحظة مرّت ولكن ما وعاها

فقد خرج شطره الأول على عروض (الرمل) المباح فى غير ما (تصريع) مع أن قصيدته هذه قد حافظت على القانون فى أبياتها جميعا[١٧].

وإنما يباح عدم تساوى العروض والضرب؛ لأن هذا الشعر ذو شطرين، وذلك هو النمط العربى فى كل شعر يجرى على هذا الأسلوب.

ب- أسلوب الشطر الواحد

وهو شعر يتألف كل شطر فيه من تفعيلات ثابتة العدد عبر القصيدة كلها، ويكون له ضرب واحد لايتغير ومنه ما يسمى فى الأدب العربى بالأرجوزة. وكان العرب يجعلونها موحدة القافية كما فى أشطر امرئ القيس:

تطاول الليل علينا دمّون

دمّون إنّا معشر يمانون

وإننا لأهلنا محبّون

وقد نوّعوا القوافى فى العصور التالية حين نظموا الأراجيز العلمية مثل الألفيّات فى النحو وغيرها

وقد ينظم الشاعر شعرًا ذا شطر واحد ثابت الطول من أى بحر يختاره كما فعل على محمود طه فى قصيدته (ميلاد شاعر) من «الخفيف»[١٨].

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنّة كنتمُ بها توعدونا

اجعلوها من البدائع زونا

واملئوها من الجمال فنونا

املئوها فنّا وليس فتونا

وانشروا الصفو فوقها والسكونا

ج- أسلوب الموشح:

وهو شعر يجمع بين أسلوب الشطر الواحد وأسلوب الشطرين. وتكون أطوال أشطر المموشح متساوية، كقول الشاعر من البحر السريع:

عبث الوجدُ بقلبي فاشتكى ألم الوجد فلبّتْ أدمعى

أيها الناس فؤادى شغفُ

وهو من بغى الهوى لاينُصف

كم أداريه ودمعى يكفُ

أيها الشادن من علّمكا بسهام اللحظ قتل السَّبُع

وقد تكون أطوال الأشطر غير متساوية كما فى الموشح التالى مما شاع فى العصر الأندلسى المتأخر، وهو من بحر الرجز.

ليلى طويلْ

ولا معينْ

يا قلب بعض الناس

أما تلين؟

ومنه موشح ابن سناء الملك التالى، من السريع:

واملَ لى

حتى ترانى عنك فى معزل

قلّلِ

فالراح كالعشق إن يزد يقتلِ

لا أليمْ

فى شرب صهباء وفى عشق ريمْ

فالنعيمْ

عيشٌ جديد ومدام قديمْ

د- أسلوب الشعر الحرّ:

وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت؛ وإنما يصحّ أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيّر وفق قانون عروضيّ يتحكم فيه، سندرسه بالتفصيل فيما بعد.

هـ- أسلوب البند:

ونحن نعزله فرعًا قائمًا بذاته، مع أنّه فى عدم استواء أشطره، ينبغى أن يصنّف مع الشعر الحر. وإنما نعزله؛ لأنّه، فى الواقع، شعر يجمع وزنين اثنين من دائرة واحدة هما: (الهزج) و(الرمل)، وليس صحيحًا ما يذهب إليه الدارسون من أنّه يقتصر على وزن واحد هو (الهزج).

وبسبب كون البند ذا وزنين اثنين، خلافًا للأساليب الأخرى؛ فإنّه من المباح فيه أن يكون له أكثر من ضرب واحد: ضربان يتعاقبان وفق خطة ذكية منسّقة أجمل تنسيق كما سنبين فى الفصل الخاص بالبند:

الشعر العربى

أسلوب الشطرين	أسلوب الشطر الواحد
الشطر المتغير الطول	الشطر الثابت الطول (الارجوزة)
ذو الوزن الواحد (الشعر الحر)	ذو الوزنين (البند)

تخطيط يبيّن أساليب الوزن فى الشعر العربى ومكان الشعر الحر منها.

تفعيلات الشعر الحر

أساس الوزن فى الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية فى تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءًا أن تكون التفعيلات فى الأشطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذى التفعيلة الواحدة المكررة، أشطرًا تجرى على هذا النسق مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضى على هذا النسق، حرًا فى اختيار عدد التفعيلات فى الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضى لبحر الرمل، جاريًا على السنن الشعرية التى أطاعها الشاعر العربى منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.

ومن تفريعات هذا القانون البسيط أنه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة فى الشطر العربى المعروف، سواء أكان البحر صافيًا مثل المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجًا مثل السريع:

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فإنما تكون الحرية، فى الشعر الحر، في حدود التفعيلة المكررة فى أصل الشطر العربى، فإذا كانت التفعيلة منفردة فى الشطر، كما فى (فاعلن) فى شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها، فلابد له أن يوردها فى مكانها، أى فى ختام كل شطر

من قصيدته الحرة ذات البحر السريع. وإنما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) - المكررة فى أصل الشطر - وينقصها، فيقول فى قصيدته مثلاً:

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

وينبغى للشاعر أن يتذكر دائمًا أن أى شطر فى مثل هذه القصيدة، ينتهى بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشز مغلوط فيه يخرج على قانون الأذن العربية خروجًا منفرًا.

والواقع أن نظم الشعر الحر، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة؛ لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلاً عن أنها لاتتعب الشاعر فى الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة فى خاتمة كل شطر.

وحدة التفعيلة فى الشعر المعاصر:

فى الفقرة السابقة استقرأنا القانون البسيط الذى ينبغى أن يجرى عليه كل شعر حر سليم، ولو التفت إليه الشعراء لما وقع طائفة منهم فى الأخطاء والنشوز، ولعل الشعر الحر لو نشأ فى عصور العروبة السابقة لكان له شأن آخر؛ فقد كان الشعراء كثيرى القراءة للشعر العربى السليم بحيث يتحسسون عروض الشعر ويسلمون من الخطأ ولو لم نضع لهم قانونًا يطيعونه، ذلك فضلاً عن أن دراسة العروض كانت جزءًا من ثقافة المثقف وأدب المتأدب.

ومهما يكن من أمر الظروف والأسباب، فإن الناشئين من الشعراء المعاصرين - وحتى بعض الراسخين- لم يشخصوا معنى الحرية فى الشعر الحرّ تشخصيًا واضحًا، ولم يعرفوا، من الأشطر العربية، موضع التكرار الذى تبيحه الحرية الجديدة، ولعلّهم ظنوا أنها حرية مطلقة لا ضابط لها، وأنها تبيح حتى الخروج على ما تقبله الأذن

العربية والعروض الدارج. ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها فنظموا قصائد حرة تجاورت فيها أشطر من البحر السريع وأخرى من الرجز، كما فى الفقرة التالية لسعدى يوسف:

يا طائراً أضناهُ طول السفرْ

قلبى هنا فى المطرْ

يرقب ما تأتى به الأسفارْ

إن الشطر الثالث فى هذه القطعة خارج على البحر السريع الذى كان منه الشطران الأولان كما نلاحظ إذا نحن وزنّا الأشطر:

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مفعولْ

وإنما هو من بحر الرجز؛ لأن (مفعولن) لاترد فى ضرب السريع على الإطلاق؛ وإنما هى مما يرد فى الرجز بحسب قواعد العروض العربى.

على أن قانوننا البسيط للشعر الحر لايحوج الشاعر حتى إلى أن يتعلم أسماء البحور. فإنما ندرك أن (مفعولْ) ناشزة هنا لمجرد أنها واردة فى مكان (فاعلن) التى التزمتها الأشطر الباقية، وكانت تفعيلة منفردة تفرض نفسها على مكانها المعين من كل شطر. إن (مفعول) لايصح أن ترد هنا، ذلك حتى لو فرضنا جدلاً أنها يمكن أن ترد فى ضرب السريع. وسبب هذا أن الشاعر قد سبق له أن عيّن لنفسه خاتمةً كل شطر، فلا مفرٌ له من الالتزام بها مهما كانت الظروف؛ لأن ذلك هو قانون العروض العربىّ.

ولعلّ من الضرورى أن نلفت النظر، فى ختام هذا الفصل عن التفعيلات، إلى أن الشطر الأول فى القصيدة الحرة يعين للشاعر ضرب كل شطر تال يرد فيها، سواء أكان البحر صافياً أم ممزوجاً. ومعنى هذا أن وحدة الضرب قانون جار فى القصيدة العربية مهما كان أسلوبها: شطرين أو شطراً ثابت الطول، أو شطراً متغير الطول من بحر صاف، أو شطراً متغير الطول من بحر ممزوج، ففى الحالات كلها ينغى أن تحافظ على ثبات الضرب. وإنما تنحصر الحرية التى نملكها فى حشو الشطر.

-٣-

بحور الشعر الحر وتشكيلاته

١- أوزان البحور:

يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التى وردت فى العروض العربى هما:

أ- البحور الصافية:

وهى التى يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهذه هى:

الكامل، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).

الرمل، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

الهزج، شطره (مفاعيلن مفاعيلن).

الرجز، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن).

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما.

المتقارب، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن).

المتدارك، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن).

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن).

وينبغى لنا أن نضيف هنا وزن (مجزوء الوافر): (مفاعلتن مفاعلتن)، فإنه من البحور الصافية، وشطره تفعيلتان.

كما أننى، فى سنة ١٩٧٤ قد وفقت إلى ابتكار وزن صافٍ جديد يجرى هكذا:

مستفعلاتن مستفعلاتن　　　　مستفعلاتن مستفعلاتن

وقد اشتققته من الوزن الخليلى المعروف المسمى «مخلع البسيط»؛ لأننى لاحظتُ أن هذا الوزن لو قسمناه إلى قسمين لكان كما يلى:

مستفعلن فا　　　　علن فعولن

وهى صورة يزيد قسمها الأول حرفًا على قسمها الثانى، فإذا أردنا أن يكون القسمان متساويين كان علينا أن نقول «مستفعلن مفعولن فعولن» ولكنه -بهذه الصيغة- ينقسم إلى قسمين متساويين فى الواقع، مختلفين فى الصيغة، أما حين نريد أن تكون الصيغة أيضاً مضبوطة فإن علينا أن نقول: «فعلن فعولن فعلن فعولن».

ولقد لاحظت أن هذا الوزن - بزيادة حرف واحد على مخلّع البسيط- يكون بحراً صافيًا وحدتُهُ تفعيلتان، ويمكن نظم الشعر الحر منه باعتبار الوحدة تفعيلتين اثنتين كما فى الطويل والبسيط. غير أن توحيد التفعيلتين فى تفعيلة واحدة ممكن بإضافة سبب خفيف إلى التفعيلة «مستفعلن»، وبذلك تصير «مستفعلاتن»، ويصبح الوزن كما يلى:

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

وهو وزن صاف يمكن استعماله فى الشعر الحر فى حرية تامة، والخروج الوحيد فيه على أسلوب الخليل فى صياغة التفعيلات أنّنا أوردنا تفعيلة فيها علّة زيادة فى حشو البيت. ولكن قولنا: «مستفعلاتن» ذا التفعيلة الواحدة أيسر على شاعر الشعر الحر من قولنا: «فعلن فعولن» ذا التفعيلتين. وذلك يبرر مخالفتنا لطريقة الخليل مبدع العروض العربى كله.

ولقد جربت استعمال هذا الوزن الجديد فى ثلاث قصائد حرة أوضحها «نجمة الدم» التى صورت فيها أحداث لبنان الدامية سنة ١٩٧٥، وقد قدمت هذا الوزن الجديد أول مرة إلى الجمهور داعيةً الشعراء إلى استعماله، فى مجموعتى الشعرية «يغيّر ألوانه البحر» الصادرة ببغداد عام ١٩٧٧، وبذلك أصبح عدد البحور الصافية ثمانية بحور.

ب- البحور الممزوجة:

وهى التى يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات. وهما بحران اثنان:

السريع، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

الوافر، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن).

أما البحور الصافية فإن أمرها يسير؛ لأن الشعر الحر منها ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرات (على ألا يتجاوز العدد الحدود

المقبولة للذوق العربي في الإيقاع). والمزالق في هذه البحور أقل منها في البحور الممزوجة، وذلك بسبب وحدة التفعيلة. وإنما تكمن مزالق أخطر في البحور ذات التفعيلتين كما سبق أن شرحنا.

إن القصيدة الحرة من البحر الوافر ينبغي أن تجرى على هذا النسق مثلاً:

مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

فيكون التنويع في عدد التفعيلة المكررة وحسب، أي في (مفاعلتن)، ويشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة (فعولن)؛ لأنها كانت منفردة في شطر الوافر الأصلي، فلايصح أن يقول الشاعر مثلاً:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

والواقع أن أكثر أخطاء الناشئين ترد في قصائدهم التي تنتهي بتفعيلة منفردة، فهم يزلقون إذ ذاك فيخرجون عنها، وهذا النوع من الغلط شائع في الشعر الحر شيوعاً ملحوظاً.

وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الاطلاق؛ لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها. وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها.

وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل. إن كل ما يمكن أن يصنع من هذا البحر أن ترتب تفعيلاته كما يلي مثلاً:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

وهذا ليس شعرًا حرًا، كما هو واضح، وإنما هو نظام وزن يقوم على شطر ونصف لايتعداهما، وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فعولن مفاعيلن). وسبب تعذر إقامة شعر حر من هذا الوزن أن كون الوحدة تتألف من تفعيلتين بدلاً من تفعيلة واحدة، يجعل طول الشطر محددًا لايعدو أن يكون (فعولن مفاعيلن) واحدة أو تكرارها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن). وحتى هذا يبدو لاهثًا متعبًا بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى. ولقد ورد فى بعض الموشحات الأندلسية ما يشبه هذا حين كتب شاعر فى قصيدة ضمنَّها أعجاز نونية ابن زيدون (من البسيط):

غدا منادينا

محكمًا فينا

يقضى علينا الأسى لولا تأسينا

ووزنه كما يلى:

مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهو فى نظرنا نظم صلب تنقصه الليونة. والواقع أن فى بعض الموشحات الأندلسية من الفوضى والغلط ما لايقل عما فى شعر الناشئين اليوم. ونحسب أن الأسباب واحدة فى الحالين.

٢- أوزان التشكيلات:

فى حديثنا السابق عن أوزان البحور تناولنا الصورة الأساسية للبحر الشعرى كما نص عليها علم العروض، وعلى أساس تلك الصورة قسمنا البحور إلى صافية وممزوجة. ونتناول الآن الصور الفرعية التى يتناولها العروضيون باعتبارها أنواعًا من الأعاريض والضروب، وهى صور يعرفها كل من له اطلاع على علم العروض وقد أطلقت عليها اسم «التشكيلات». إن البحر الكامل مثلاً، فى صورته الأساسية، يجرى هكذا (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، ومنه قول المتنبى فى بداية قصيدة له:

اليوم عهدكمُ فأين الموعد؟ هيهات، ليس ليوم عهدكم غدُ

إن التى سفكت دمى بجفونها لم تدرِ أنّ دمى الذى تتقلّدُ

قالت وقد رأت اصفرارى: من به؟ وتنهّدتْ فأجبتها: المتنهدُ

والكامل، باعتباره هذا، بحرٌ صافٍ؛ لأنه ذو تفعيلة واحدة لاتتغيّر هى (متفاعلن). غير أنّ الكامل -مثل سواه من البحور- لايستقرّ على صورته الصافية هذه، وإنما تعترى تفعيلته الأخيرة (أو ضربه) تغييرات فتَحُولُ إلى (فعلن) أو (مفعولن). للمتنبى مثلاً قصيدة تجرى هكذا.

(متفاعلن متفاعلن مفعولن)

سر حلّ حيث تحلّه النوّار وأراد فيكَ مرادكَ المقدارُ

وإذا ارتحلتَ فشيّعتك سلامة حيث اتجهتَ وديمة مدرارُ

وترد للحارث بن حلّزة اليشكرىّ قصيدة ذات تشكيلة أخرى هى (متفاعلن متفاعلن فعلن) وهذا نموذج منها

لمن الديارُ عفون بالحبسِ آياتها كمهارق الفرْسِ

لا شىء فيها غير أصورة سفع الخدود يلحن كالشمسِ

فحبستُ فيها الركب أحدس فى كلّ الأمور وكنتُ ذا حدْسِ

وإنه لواضح أن التشكيلتين.

متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن متفاعلن فعلن

لم تعودا تشكيلتين صافيتين، على الرغم من أنهما كليهما تنتميان إلى البحر الكامل ذى الوزن الصافى فى أساسه. والصحيح أن هاتين التشكيلتين تدخلان تحت نطاق ما سميناه بالبحور الممزوجة، وتخضعان لقانونها الذى شرحناه سابقًا، ومعنى ذلك أنّ التفعيلة المنفردة الطارئة على آخر التشكيلتين ينبغى أن تكرر فى ختام كل شطر من أشطر القصيدة الحرة. وإنما التنويع فى العدد مقصور على التفعيلة (متفاعلن) التى وردت أكثر من مرة فى الشطر الأصلى. وهذا مثال:

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

ولقد كان القانون العروضى الذى خضع له الشاعر العربى دائمًا أنه ليس يمكن أن تجتمع تشكيلتان فى قصيدة واحدة، وإنما تقتصر كل قصيدة على تشكيلة واحدة يختارها الشاعر منذ مطلع القصيدة ويلازمها فى كل بيت. وذلك ظاهر فى قصيدة المتنبى والحارث اللتين اخترنا نماذج منهما وهو ظاهر فى الشعر العربى كله، سواء منه ما نظم قبل العروض أو بعده، وإنما الحكم فى ذلك إلى الأذن العربية التى تنفر بطبعها من أن ترد تشكيلتان فى القصيدة الواحدة. والواقع أن الخليل بن أحمد إنما أطلق اسم الكامل على التشكيلات السابقة وغيرها جميعًا على سبيل تصنيف هذه الأشكال تحت صنف أساسى، لا على سبيل إقرار اجتماعها فى قصيدة واحدة. والأمر كذلك فى البحور الأخرى ذات التشكيلات المختلفة التى عزلها الشاعر العربى فى شعره فلم يخلط بينها قط.

شعراؤنا المعاصرون والتشكيلات:

هذه المبادئ الأولية التى حافظ عليها الشاعر العربى فى العصور كلها قد اضطربت، وكادت تمحى فى أيدى الناشئين الذين تناولوا حركة الشعر الحر، وأقبلوا على الاندفاع معها. ذلك أنهم خلطوا التشكيلات المتنافرة وأوردوها جميعًا فى القصيدة الواحدة، فكان الشاعر يجمع فى قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلامبالاة، فإذا قصيدة البحر الكامل تستحيل إلى خليط مما يلى جميعًا:

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

ولايخفى على كل ذى سمع شعرى مدى التنافر بين هذه التشكيلات، حتى ليضطر المرء إلى أن يطوى قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهملاً ما قد يكون فيها من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية. ولنقدم نموذجًا من هذا الخلط لجورج غانم من البحر الكامل:

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حميّا	(متفاعلاتن)
وعزاؤهم أن الحياة تقول للأبطال هيّا	(متفاعلاتن)
منا الصدى منّى	(فعلن)
من مقلتى وفمى	(فعلن)
فأحسّه ناراً ووعداً وارتقاباً للغد	(متفاعلن)

هذه خمسة أشطر متجاورة من القصيدة قد أوردت فى (ضربها) أربعًا من تشكيلات البحر الكامل. والأذن العربية لاتقبل فى القصيدة الواحدة إلاّ تشكيلة واحدة، وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن. والواقع أن الشعراء -حتى فى عصر الانحطاط- لم يقعوا فى مثل هذا، فمع أن شعرهم كان سمجًا سقيم المعانى ركيك اللغة، إلا أن موسيقى الشعر العربى كانت ترن فى كيانهم، فلا يستطيعون أن يخرجوا عنها.

ومهما يكن فلابد للشاعر أن يستوعب فى ذهنه فكرة استقلال البحر عن التشكيلة، وأن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لايمكن أن تتجاور فى قصيدة واحدة، وإنما ينبغى أن تستقلّ كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضى على ذلك لاتحيد عنه إلى آخر شطر فيها.

علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحرّ ليس خروجًا على قوانين الأذن العربية والعروض العربى، وإنما ينبغى أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين خاضعًا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور، وأن أية قصيدة حرة لاتقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم -الذى لاعروض سواه لشعرنا

العربى- لهى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض. ونحن نقول هذا لا لأننا نعادى التجديد؛ وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسبُ فى الموسيقى، شىء ثابت فى كل لغة ثبوت الأرقام فى الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تقى ثابتة لاتتغير، وأما ما يتغير فهو الأشكال والأنماط التى تبنى من تلك النسب، ذلك كمثل قوس قزح، يبقى إلى الأبد محتفظًا بالألوان كلها، ولايصنع الفنانون المجددون إلا خلط تلك الألوان والتجديد فى رصفها ومزجها والتصوير بها.

الشعر الحر شعر ذو شطر واحد

أبرز الفوارق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد فارقان اثنان لابد لنا أن نلتفت إليهما:

الأول- أن القافية، سواء أكانت موحدة أم لا- ترد فى نهاية كل شطر من الشعر ذى الشطر الواحد، بينما ترد فى آخر الشطر الثانى من البيت فى أسلوب الشطرين. ومعنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعفى من القافية، فى حين يتمسك كل شطر من الشعر الحر بها؛ لأنه شعر ذو شطر واحد.

الثانى- أن الشطرين فى البيت لايتساويان تساويًا عروضيًا، وإنما قد يباح فى الشطر الأول ما لايباح فى الثانى، ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج أحيانًا إلى تشكيلتين اثنتين، تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها فى صدور الأبيات، والتشكيلة الأخرى فى الأعجاز وهذه الحرية، حرية إيراد تشكيلتين، غير مباحة فى الشعر الحر، لأنه ذو شطر واحد. وسبب هذا المنع أن عدم انتظام وجود شطرين فى هذا الشعر يضعف من إحساس السمع بموسيقى تشكيلتين اثنتين تتعاقبان ويعطى كل منهما وقعًا معينًا يختلف عن وقع الأخرى، فإذا أعطينا القصيدة تشكيلتين بدلاً من واحدة، وكان شطر منها، فوق ذلك، طويلاً وآخر أقصر وثالث أطول، اجتمع على القصيدة تعقيدان: تعقيد وجود تشكيلتين تستوعبان اهتمام الذهن، وتعقيد الأطوال المختلفة. ويؤدى ذلك إلى أن يفقد السمع إحساسه بالموسيقى ويتيه بين تنوع الطول وتنوع التشكيلة. وأما نظام الشطر الواحد ذى التشكيلة الواحدة الثابتة، مثل الأرجوزة، فإنه يساعد السمع على تذوق الموسيقى، خاصة وأن القافية الواحدة، برنينها وعلو نبرتها، لم تعد موجودة فى الشعر الحرَ إلا فى النادر النادر.

ولابدَ لنا أن نلاحظ أن اختلاف أحد الشطرين عن الآخر فى أسلوب الشطرين هو الذى جعل وحدة الوزن البيت لا الشطر، وهو الذى جعل العروضيين يقسّمون البيت أقسامًا يطلقون عليها أسماءً كما يلى:

الصدر اسم الشطر الأول.

العجز اسم الشطر الثانى.

العروض: اسم التفعيلة الأخيرة من الصدر.

الضرب: اسم التفعيلة الأخيرة من العجز.

الحشو: كل ما عدا العروض والضرب فى البيت.

وكانت هذه الأسماء ضرورية، يستعين بها العروضيون على تصنيف الأعاريض والضروب التى وردت فى كل بحر من بحور الشعر العربى. فقالوا مثلاً: العروض الصحيحة والضرب المقطوع، والعروض المجزوءة والضرب المذيل ونحو ذلك، وذلك هو ما سميته «التشكيلة» فى الفصول السابقة. وكان الشاعر العربى يهتدى بسليقته الشعرية إلى العروض والضرب الملائمين فى كل قصيدة يقولها، وكان يطيع ذلك النموذج عبر القصيدة كلها فلا ترد فيها أكثر من تشكيلتين اثنتين إحداهما للصدور والأخرى للأعجاز (ما عدا البيت المصرَّع فإن صدره وعجزه يستويان).

وأما حين كان الشاعر ينظم شعراً ذا شطر واحد كالأرجوزة، فإنه كان يجعل القصيدة ذات تشكيلة واحدة تتكرر فى كل شطر فلايخرج عليها قط. ولم ترد التشكيلتان مجتمعتين قط إلا فى القصيدة ذات الشطرين. وهذا منطقى بالمعنى العروضى، فضلاً عن أن الأذن العربية ترتاح إليه.

ذلك هو السبب الذى يجعل الشعر الحر لايقبل أن ترد فيه تشكيلتان، فإنما التشكيلتان مزية يمنحها الشاعر إذا هو نظم قصيدة ذات شطرين اثنين يحافظ فيهما على التناسق، وعلى تساوى التفعيلات فى كل شطر، وعلى تقابل كل صدر مع الصدور السابقة واللاحقة فى نظام وتسلسل مضبوطين. وأما الحرية التى يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن فى مقابلها تقييداً فى التشكيلة فيقتصر الشاعر فى قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها. وإنما يفرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية؛ لأن الموسيقى، التى هى قوام كل شعر، تضعف بوجود التفاوت فى طول الأشطر، بحيث ينبغى للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة، وبذلك يستطيع الشطر الحر أن يرن ويبعث فى وعى السامع لحناً ويخلق له جواً شعرياً جميلاً.

على أن الشعراء الجدد لم يتقيدوا بهذا بل خرجوا عليه، ولم يكن ذلك منهم عن سبق إصرار - فيما أعتقد- وإنما كان أساسه قلة المران وضآلة المعرفة بالشعر العربى وعروضه، ذلك أن طائفة من هؤلاء الشعراء لا تنقصهم الموهبة ولا الأصالة وقد عرفنا لهم شعراً مقبولاً بأسلوب الشطرين، وكان الخطأ البارز، فى شعرهم الحر، أنهم

خلطوا، فى القصيدة الواحدة، بين تشكيلات البحر كلها على تنافرها. على أن بعضهم كان يقع فى غلط أبسط من هذا، فيورد فى القصيدة الحرة التشكيلتين اللتين تردان عروضياً فى أسلوب الشطرين. وهذا نموذج من شعر خليل حاوى من بحر الرجز.

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

دارى التى أبحرت غرّبتِ معى	(مستفعلن)
وكنتِ خيرَ دارْ	(فعولن)
فى دوخة البحار	(فعول)
فى غربتى وغرفتى	(مستفعلن)
ينمو على عتبتها الغبار(١٩)	(فعولْ)

ويتجلى أسلوب الشطرين فى هذا الشعر أوضح لو أضفنا إليه بعض التفعيلات الناقصة، فإنه سرعان ما يبدو هكذا:

دارى التى أبحرتِ غربتِ معى	وكنت (لى فى البعد) خير دار
فى غربتى وغرفتى (ساكنة)	ينمو على عتبتها الغبار

وهذا شعر ذو شطرين جار على القانون. وإنما الخطأ فيه أن ناظمه أراد أن يجمع فيه بين الراحتين الاثنتين: تنوّع أطوال الأشطر، ووجود أكثر من تشكيلة، وذلك لايكون إلا على حساب موسيقى القصيدة،فإنها تفقد الجمال والرنين.

والحق أن الوقوع فى هذا الخطأ ليس نادراً فى الشعر الحر الذى ينظمونه اليوم، وهو كما بيّنا خروج صريح على مبادئ الشعر الحر ينبغى للشاعر أن يتحاشى الوقوع فيه.

الفصل الثانى
المشاكل الفرعية فى الشعر الحر

توطئة:

حين وضع الخليل بن أحمد، المتوفى سنة٧٥هـ[٢٠] قواعد العروض العربى القديم، استقرأها من الشعر العربى المسموع، فحصر الأوزان المعروفة جميعاً ووضع لها مقاييس عامة شاملة سماها البحور، ثم تناول التغييرات التى تعترى تلك البحور، والتفريعات عنها، وما يعتريها من زحاف وعلل، واستخلص لها كلها قوانين ومقاييس لبى بها حاجة الشعر والنقد فى زمانه. وكانت مقاييسه تلك مناسبة لزمانه كل المناسبة؛ لأنها كانت مستقرأة من شعر ذلك الزمن فحصرته كله ولم تترك منه شيئاً غير مضبوط بقانون، وكان غرضه من ذلك أن يستطيع الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطئ على أساس علمى ثابت لايعتريه النقص.

وفى زماننا نحن نشأت حركة الشعر الحر، وجاءت بأسلوب جديد فى رصف التفعيلات الخليلية خرج على الأسلوب الشائع. وأدت هذه الحركة إلى أن تنشأ مشكلات عروضية لم تكن تخطر على بال الخليل؛ لأن العرب لم يقعوا فى مثلها، فى قصائدهم، ولذلك بات علينا أن نستخلص، فى هذا العصر، القانون العروضى الذى يضبط هذه المشكلات ويحمى الشاعر والناظم وناقد الشعر من الوقوع فيها. ومع أن هذه المشكلات لاتخرجنا من نطاق العروض الخليلى الرائع، ولاتحوجنا إلى استعمال كثير من الاصطلاحات الجديدة، غير أننا نحتاج -مع ذلك- إلى أن نخصّ الشعر الحر بفصل خاص نضيفه إلى كتب العروض العربى، وندرج فيه -كما فعلنا فى هذا الفصل وسوابقه- القوانين الخاصة بالشعر الحر، والحدود العروضية التى لايصح له أن يتخطاها.

وكما كان اعتماد الخليل، فى ضبطه للبحور والسقطات فى زمانه، على حسه الشعرى، ونوقه وما يحفظ من الشعر العربى، فقد كان اعتمادى أنا أيضاً على حسى الشعرى ونوقى وما أحفظ من الشعر العربى. والفضل فيما قد أكون وفقت إليه من قاعدة أو قانون يرجع إلى الخليل العظيم الذى رصف الطريق لكل شعر عربى خير رصف وأدقه، وابتدع العروض ابتداعاً على غير نمط سابق. ولست أرانى فعلت فى هذا

الفصل عن عروض الشعر الحر أكثر من استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التى رصفها ذلك العالم الفذ.

وبعد، فإن لى ملاحظات حول طائفة من التفاصيل المتعلقة بالشعر الحر، وهى ملاحظات نضجت فى نفسى عبر سنين كثيرة كنت خلالها أتابع ما تنشره المجلات الأدبية والصحف اليومية من هذا الشعر. وقد انتهيت بعد طول التأمل إلى أن علينا فى أى عروض نكتبه للشعر الحر، أن ننتبه إلى أربع قضايا فيه هى:

١- الوتد المجموع.

٢- الزحاف.

٣- التدوير.

٤- التشكيلات الخماسية والتساعية.

ولابد لنا من أن نلحق بهذه القضايا الأربع العامة قضيتين خاصتين هما: مسألة ورود (مستفعلان) فى ضرب الرجز، و(فاعل) فى حشو الخبب.

علينا أن نشير كذلك إلى أن الخليل هو الذى وضع الاصطلاحات (الوتد)، (الزحاف)، (التدوير)، ونحن لانحتاج إلى تغييرها فى عروض الشعر الحر. وإنما ينحصر ما نحتاج إليه، فى تعيين الأحكام الخاصة للوتد والزحاف والتدوير فى الشعر الحر نفسه؛ لأن أحكامها هنا تختلف بالضرورة عن أحكامها فى شعر الشطرين وغيره. وذلك بسبب الفروق التى شرحناها بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد المتغير الطول.

-١-

الوتد المجموع

يعرِّف العروضيون (الوتد المجموع) بأنه مجموع ثلاثة أحرف، اثنان منها متحركان والثالث ساكن كقولنا: «لقد، هوى، صحا، نعمْ».

ومن هذا نستطيع أن نستخلص أن هذا الوتد يختم التفعيلات (فاعلن، متفاعلن، مستفعلن)، ومعنى هذا أنه يرد فى أربعة من بحور الشعر الحر هى:

١- المتدارك، فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن.

٢- الرجز، مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

٣- الكامل، متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

٤- السريع، مستفعلن مستفعلن فاعلن.

وقد اقتصرت كتب العروض العربى، قديمها وحديثها، على تقديم الوتد تقديماً عابراً فى بدايات أبحاث العروض، ثم لاتعود إلى ذكره قط. ونحن اليوم فى فترة من تاريخ الشعر العربى تحتم علينا أن نعنى بهذا الوتد، خاصة فى تلك التفعيلات التى تنتهى به مما ذكرنا.

والذى نلاحظه -وهى ملاحظة شخصية- أن الوتد فى الشعر العربى يتصف بشىء من الصلادة والقسوة، ويجنح، من ثم، إلى أن يتحكم فى الكلمة التى يرد فيها، ويرفض أن يسمح للشاعر بتخطيه. ومعنى هذا، إذا أردنا التبسيط، أن الوتد يبلغ من القوة بحيث يستطيع أن يشق الكلمة التى يرد فى أولها إلى شقين. مثال ذلك أن نقول مثلاً:

شيخ المعرّة شاعرُ

مستفعلن متفاعلن

إن الوتد الأول هنا هو الحروف الثلاثة (معرْ) فى كلمة (المعرّة)، وقد جاء من الكلمة فى وسطها، وبذلك شقّها إلى شقين أحدهما فى آخر التفعيلة (مستفعلن) والآخر فى أول التفعيلة (متفاعلن).

وتفسير ما نذهب إليه أنّ التفعيلة، بمعناها الشعرىّ، وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم، وهذه الخاصيّة أبرز وأشدّ فى التفعيلات الوتدية التى أشرنا إليها، لما ذكرناه من قسوة الوتد وصلادته، فإذا توقف الصوت عند آخر الوتد انقسمت الكلمة إلى قسمين تتخللهما وقفة قصيرة وذلك مستكره ينفر منه السمع الشاعرى نفوراً ظاهراً.

إن قسوة الوتد هذه تجعل من الكياسة الشعرية أن يحاول الشاعر إيراده فى آخر الكلمة لكى يختمها به ويقويها، بدلاً من أن يورده فى أولها فيقطع أوصالها ويضيع تماسكها. هذا هو القانون العام، وقد نحتاج إلى بعض الاستثناءات فيه بالنسبة للمواقع التى يرد فيها كما سنذكر.

وقد يتساءل القارئ: ماذا صنع آلاف الشعراء العرب من أسلافنا لتحاشى مشكلات هذا الوتد المشاكس إذن عبر القرون؟ ولماذا لم يقعوا فى شَرَكه إذا كان يستدعى هذا الالتفات الخاص من الشاعر؟ والجواب أنهم كانوا يتحاشونه بالسليقة؛ لأن طبيعة الكلمة العربية وطبيعة موسيقى الأوزان كانت ترفض للشاعر أن يقع فى مزالق الوتد، فيعرف كيف يتخلص منه، وتلهمه فطرته الموسيقية أن يلجأ إلى واحدة من الطرق التالية للتخلص من أشواك الوتد.

١- أن يورد الشاعر الوتد فى آخر الكلمة لا فى أولها كأن يقول (متجافياً) أو (زهر الربى) أو(ذاهباً).

الكلمة	الوتد فيها	التفعيلة
متجافياً	فياً	متفاعلن
زهر الربى	ربى	مستفعلن
ذاهباً	هباً	فاعلن

٢- أن يورد الوتد فى النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخره حرف مدّ، مثال ذلك قول ابن مالك:

وأستعين الله فى ألفيّه

فالوتد هو الحروف «تعى» فى كلمة (وأستعين) وآخره كما نرى ياء. وقد خفف

ذلك من قسوته وجعل شوكته تكسر في حرف المدّ.

٣- ومما يخفف وقوع الوتد في الجزء الأول من الكلمة أن يكون آخر الوتد أل التعريف، مثل قول مصطفى جمال الدين من قصيدة رجزية[٢١]:

أهلاً بعينيك أبا فلاحِ   يا حاشد القلوب بالأفراحِ

فإن الوتدين في الشطر الثاني مختومان بألّ التعريف (شدال) (ب بال). ويتكرر هذا في أبياته التالية أيضاً:

وحاصد اليأس وزارع المنى   وساكب البرء على الجراح

وجاعل الليل لفرط بهجة   أجمل من توهّج الصباح

ويبدو لي أنّ سبب ليونة الوتد المختوم بألّ التعريف أنّ "أل" هذه ليست جزءاً من الكلمة، وإنما هي أداة تضاف إلى الاسم، فالوتد المنتهي بها لايمزق الكلمة.

ولكن الذي يلوح لي، أن علينا أن نستثني من هذه القاعدة، الوتد الذي ينتهي بألّ التعريف الواقعة خاتمة لعروض البيت، فإنها هنا لاتكسر شوكة الوتد؛ وإنما يبقى مع وجودها حاداً ويحطم جمالية البيت، ومن هذا بيت مصطفى جمال الدين نفسه من قصيدة من البحر الكامل:

بغداد بالسحر المندّى بالشذى الـ   ـفوّاح من حلل النسائم يقطر[٢٢]

ولا يقولن قائل إن هذا مقبول بدليل وقوعه في شعر شعرائنا القدماء، ذلك أنه كان يرد لديهم على ندرة. أما أنا فقد كنت طوال حياتي الشعرية أنفر منه، ووقعتُ فيه مضطرة في قصيدتي «إلى عينيّ الحزينتين» المنظومة سنة ١٩٤٥ في أوائل حياتي الشعرية، ولم يكن جناحي قد قوى على الطيران فوقعت التدوير في بحر وتدي عندما قلتُ:

ورأيتما خلل الدموع مفاتن الـ   ـماضي وطاف الشوق في أفقيكما

وذلك لأن وقوع أل التعريف في ختام عروض البيت يشقّ الكلمة التي وقع فيها التدوير إلى شقين ولايلتئم الجرح.

ولابدّ لي أن أنبه إلى أن هذا جائز عندما يقع في عروض المجزوء مثل مجزوء الكامل، خلافاً للوافي. وهي قاعدة غريبة أشرت إليها في موضع آخر من هذا الفصل

ووقفت عاجزة عن تفسيرها، فما الذى يلطف ضيقنا ويلينه ونحن نقرأ مجزوء الكامل الذى تنتهى عروضه بأل التعريف، فى حين نستقبح ذلك فى وافى الكامل؟ فلينظر القارئ إلى انسياب أبيات على الجارم المجزوءة:

يخطرن حتى تعجب الأغصان من لين القدودِ

يعبثن بالأيام والأيام أعبث من وليد

هذا أوان العدو لا الإبطاء والمشى الوئيدِ

إن الأشطر هنا متموِّجة، مناسبة، مترقرقة، وكأنها موجة عذبة تعلو وتهط فى وداعة ويسر. ويكاد الشطران يكونان شطراً واحداً متناسقاً فلا وقفة بينهما.

٤- ومع ذلك فإن إيقاف الوتد على حرف صلد فى منتصف كلمة ليس ممنوعاً. وإنما يرد فى الشعر بشروط. وذلك بأن يكون وقوعه كذلك نادراً بحيث يرد إلى جواره، وتدٌ يختم كلمة، ووتد آخر يقف على حرف مدّ، فإن وجود هذه الأوتاد التى كسرت حدتها يجعل الأذن تتقبل ورود وتد واحد عنيف فى البيت، لا بل إن وروده قد يضيف تنويعاً إلى التفعيلات لقلته وندرته.

الوتد فى شعر المعاصرين

فى الحق أن شعراءنا الذين نظموا الشعر الحر يقابلون الوتد بقلة اكتراث ويتركونه، فى أحيان كثيرة، يهدم ألحانهم ويضعف موسيقى شعرهم دون أن يحسوا. ولانظن ذلك يقع لهم لأن العلم بالعروض ينقصهم، فالعروضيون كما قلنا لايتعرضون إلي هذه القضية قط؛ وإنما لأن معرفة شعرائنا بالشعر العربى السليم أقل مما ينبغى لهم. وقد يكون بعضهم من مدمنى قراءة الشعر المعاصر وهو غالباً غير سالم من الأخطاء العروضية، وليس مثلاً يحتذى فى الذوق الموسيقى، وإلا فلا تعليل لدينا لما نراه فى القصائد الحديثة من رداءة فى الصياغة وركاكة فى الأنغام. وأغلب الظن أن القارئ يتلو القصيدة ويحسها ضعيفة الوزن ناشزة النغم دون أن يدرى سبب ذلك فيها. وهو غالباً يخرج مغتاظاً مهيأً لأن يهاجم الشعر الحر فى أول فرصة تسنح له.

هذا مثلاً بيت لفدوى طوقان من قصيدة ضعيفة الوزن[٢٣]. قالت من الرجز:

هنا استردت ذاتى التى تحطمت بأيدى الآخرين.

إن الأوتاد فى هذا الشطر هى:

ترَدْ فى كلمة (استردّت)

تىَ الـ فى كلمة (ذاتى التى)

تَحَطْ فى كلمة (تحطمت)

بأيـ فى كلمة بأيدى

وهذا تقطيع البيت(٢٤):

هنا استرد　دت ذاتى الـ　لتى تحط　طمت بأيْـ　دى الآخرين

مفاعلن　مستفعلن　مفاعلن　مفاعلن　مستفعلان

ومنه نرى أن الشاعرة قد وقفت أربع مرات على حرف صلد غير ممدود بينها الياء الساكنة غير الممدودة، وحكمها فى هذا الموضع حكم الحرف الصلد، وهذا، كما نرى من قراءة البيت، قد ألقى على الكلمات عبئاً ثقيلاً وكسرها تكسيراً. والبيت، بعد ذلك، خال من ليونة الموسيقى والتدفق الشعرى الرقيق الذى يرد فى بحر الرجز عادة، وذلك لأن الوتد هنا أقوى من الكلمة، بحيث قطع أوصالها. ولو كانت الشاعرة اختارت مواقف ساكنة على حروف ممدودة ينتهى عندها الوتد كما سبق أن شرحنا، أو لو أنها على الأقل قد فعلت ذلك فى تفعيلتين من أربع لساعد ذلك الشطر، ولكنها لم تفعل ذلك وإنما وقعت فى عكسه فجمعت بين الوقوف على حرف صلد، والوقوف فى وسط الكلمة، فكانت الكلمة تبدأ فى وسط التفعيلة وتنتهى فى وسط التفعيلة التالية. وكذلك الأمر فى التفعيلات فهى تبدأ فى منتصف كلمة وتنتهى فى منتصف كلمة تالية، وكل ذلك ظاهر فى تقطيع الشطر الذى أوردناه سابقاً. وهو أمر شائع فى الشعر الحر الذى نظموه فى السنوات الأخيرة، فليست فدوى هى وحدها التى وقعت فيه، وإنما اخترنا الشطر من شعرها، لأنها تحسن النظم ومثل هذا فى شعرها نادر.

ونحب أن نشير إلى أن الوتد فى تفعيلة الرجز (مستفعلن) أقسى منه فى تفعيلة الكامل (متفاعلن)؛ وذلك لأن ورود السبب الثقيل (متَ) فى أول تفعيلة الكامل يخفف من قسوة الوتد فى ختام التفعيلة بسبب موازنته له، وكأن ثقل السبب يقابل قسوة الوتد. وأما فى (مستفعلن) حيث السبب الخفيف (مسْ)، فإن الوتد فى آخرها يصبح أشدَ قسوة لوداعة السببين الخفيفين السابقين له. ولذلك نجد الرجز أسرع انزلاقاً من الكامل

إلى النثرية وضعف الموسيقى، علي الرغم مما نراه من سهولة النظم على الرجز بحيث سماه أسلافنا (حمار الشعراء). ومصداق ما نقول أن أخطاء الشعراء فى الشعر الحر المكتوب على وزن الرجز أكثر بكثير من أخطائهم فى ذلك الشعر وهو مكتوب على وزن الكامل.

ومع ذلك كله فإن قواعد الوتد فى الرجز تنطبق على قواعده فى الكامل ولو بدرجة أخف، ولذلك نلاحظ أن التدوير نادر الورود فى البحر الكامل والبحر الطويل(٢٥)، ويكاد يكون مستكرهاً ولو لم تنصّ كتب العروض على منعه. وإنما ذلك ملحوظ فى دواوين الشعراء أنفسهم، ولسنا نراهم وقعوا فيه إلا اضطرارا.

وخلاصة الرأى أن من مستلزمات الوتد أن يقف بين الحين والحين فى نهاية الكلمة، وأن تكسر شوكته ببعض الوسائل الأخرى التى ذكرناها. ذلك أمر يحتمه الذوق وتتطلبه الأذن الشعرية، وقد صنعه الشعراء، وإن كان العروضيون لم يقرروه قط. حتى ابن مالك، فى ألفيته النحوية المنظومة، قد التزمه. والحق أن منظومته، من وجهة نظر العروض، تتمتع بموسيقى مقبولة نفتقدها فى أكثر شعر الرجز الحديث الذى شاع فى السنين الماضية. وإنه لعار يلحق بالشعر الحديث أن تكون «منظومات» أسلافنا التعليمية أوفر موسيقى من قصائد شعرائنا المعاصرين. ونحن أشد أسفاً على ذلك؛ لأننا ندرى أن شعراءنا لايقلون مواهب عن أولئك القدماء، غير أنّ الاستهانة بالقواعد وقلة المبالاة بالخطأ قد باتت فى عصرنا شبه نمط مضلل وقع فيه الجيل. وليس الذنب ذنب الحرية كما يظن أناسٌ يحبون التقليد والجمود؛ وإنما هو ذنب الجهل وضعف السمع حيناً وذنب عدم المبالاة حيناً.

-٢-

الزحاف

يعرف العروضيون الزحاف بأنه «تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء في البيت»، وهذه أمثلة له تعنينا في الشعر الحر.

التفعيلة	زحافها	اسمها العروضي
متفاعلن	مستفعلن	الإضمار
مستفعلن	مفاعلن	الخبن
فاعلن	فعلن	الخبن
مفاعلتن	مفاعيلن	العصب

وأكثر ما يعنينا من هذه الأمثلة هنا، الزحاف الذي يمس تفعيلة الرجز فيحيلها من (مستفعلن) إلى (مفاعلن)، وهو مرض شاع شيوعاً فادحاً في الشعر الحر، واستهان به الشعراء، أو لم يحسوا به فتركوه يعبث في شعرهم ويفسد أنغامه. والواقع أن هذا الزحاف مباح في وزن الرجز، وقد ورد في شعر أسلافنا كثيراً، وكان وروده جميلاً مقبولاً لا مأخذ عليه. وإنما أبيح ذلك في وزن الرجز، لأنه يدخل تنويعاً وتلويناً على التفعيلة (مستفعلن) حيث الانتقال منها إلى زحافها، بين الحين والحين، يدخل على القصائد الرجزية جمالاً وموسيقية. ولم يزل الشاعر العربي الحديث يلجأ إلى هذا التنويع الذي هو صفة عامة في بحر الرجز تدخل في تركيبه، والعروضيون يعترفون بها ويفسحون لها مجالاً في كتبهم وقواعدهم.

غير أن ما لم يكن يفعله الشاعر القديم قط، وإنما ينزلق إليه الشاعر المعاصر، هو أن يكتب أبياتاً كاملة، وأشطراً، تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف. هذا، مثلاً، نموذج من شعر صلاح عبدالصبور. قال من الرجز[٢٦]:

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

وهو كما نلاحظ شطر ذو ست تفعيلات وهذا تقطيعه:

وحين يقْـ   ـبل المسا   ء يقفر الط   طريق والظ   ظلام محـ   ـنة الغريب

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلان

ومنه ندرك أن تفعيلات البيت الست جميعها مصابة بالزحاف دون أن يعبأ الشاعر، ولقد أصبح البيت، بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب، ركيك الإيقاع، ضعيف البناء، منفراً للسمع. والواقع أنه يجمع ثلاثة من خمسة من عيوب الشعر الحر التى ندرسها فى هذا الفصل، وللشاعر مندوحة عن ذلك بما يملك من رهافة شعرية نلمسها فى بعض قصائده الأخرى. وكل ما يعوزه الانتباه واستكبار الخطأ.

وأما سائر أصناف الزحاف التى أشرنا إليها فى أول هذا الفصل فسوف نتخطاها؛ لأننا لا نراها تحدث إشكالات خاصة بالشعر الحر. ومنها زحاف التفعيلة (فاعلن) وهو (فعلن)، وقد ألف الشعراء أن يعزلوه فى قصائد كاملة، وقلما يستعملون فيها أصل التفعيلة (فاعلن) إلا فى النادر. ومن وزن المتدارك الأصلى (فاعلن) فى شعرنا المعاصر قول ميخائيل نعيمة:

هللى هللى يا رياحْ وانسجى حول نومى وشاح[٢٧]

وبعد فما الزحاف، إذا أردنا أن ننظر إليه نظرة بسيطة، ونخرج عن تعريفات العروضيين؟ إنه علة تعترى البيت وليس أساساً فيه. أو هو مرض يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبُّهُ لأنه لا يرد كثيراً. تماماً كما قد نحب خصاماً صغيراً مع أصدقاء نعزهم، أو زكاماً يداهمنا يومين، ثم ينصرف تاركاً لنا إحساساً أقوى بعذوبة العافية وجمالها. فماذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها إلى خصومات وزكامات لاتنتهى؟ ألن يكون طعم الحياة إذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف؟

ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم فى قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة. إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية. وقد تفشّى الزحاف الذى هو، فى نظرنا، مسئول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع، والنثرية، وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده فى الشعر الحر. والحق مع الجمهور.

التدوير

البيت المدوّر، في تعريف العروضيين، هو ذلك الذى «اشترك شطراه فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها فى الشطر الأول وبعضها فى الشطر الثانى.» ومعنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة. نموذج ذلك قول المتبنى من الخفيف:

أنا فى أمة تداركها اللـ　　　ـهُ غريب كصالح فى ثمودِ

فكلمة «الله» قد وقع بعضها فى آخر الشطر الأول وبعضها فى أول الشطر الثانى.

وللتدوير، فى نظرنا، فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته كما فى هذه الأبيات من شعر أمجد الطرابلسى، وهى من البحر الخفيف:

وحدةُ العرْب قد تضوّع فى الجو　　　شذاها مثل الخميلِ النضيرِ
وحدة العرْب مزّقتْ حجبَ الليـ　　　ـل وشعّت ملء الفضاء المنير (٢٨)

وكما فى أبيات على محمود طه، من الهزج:

إذا ما طاف بالشرفـ　　　ـة ضوءُ القمر المضنى
ورفّ عليك مثل الحـلـ　　　ـم أو إشراقة المعنى
وأنت على فراش الطهـ　　　ـر كالزنبقة الوسنى (٢٩)

وإنما المحذور فى «التدوير» هو أن العروضيين لم يتناولوه تناولاً ذوقياً، بل كان كل ما صنعوا أنهم نصوا على جواز وقوعه بين الأشطر، دونما إشارة إلى المواضع التى يمتنع فيها لأن الذوق لايستسيغه. والواقع أن كل شاعر مرهف الحاسة، ممن مارس النظم السليم، ونما سمعه الشعرى، لابد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم فى التدوير بحيث يبدو فى مواضع ناشزاً يؤذى السمع. ولسوف نجد، حين ندرس دواوين الشعر العربى الجديد، أن الشعراء كانوا، بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير فى بعض المواضع، ولو أن كتب العروض لم تشر إلى ذلك على الإطلاق.

وإذن فما هذه المواضع التى ينبغى للشاعر فيها أن يتحاشى التدوير؟ ملاحظتى الشخصية أن التدوير يسوغ فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل: (فعولن) فى بيتى عمر أبو ريشة، من المتقارب:

رويدكِ لاتجرحـى صمـتك الر ... هيـب ولاتهتـكى مـسـتزره

فإنى أحـسّ به همهمـات الـ ... وحوش وخشخشة المقبره[٣٠]

ومثل (فاعلاتن) فى البحر الخفيف ونموذجها من شعر سليمان العيسى:

وحدةٌ تلهم الكواكبَ مسـرا ... ها وتمشى فـى القفـر ظلاّ ظليلا

وحدةٌ تفجر الينابيعَ فى الكو ... ن فراتاً يسقى العطاش ونيلا[٣١]

غير أن التدوير يصبح ثقيلاً ومنفراً فى البحور التى تنتهى عروضها بوتد مثل: (فاعلن) و(مستفعلن) و(متفاعلن). وهذا نموذج لتدوير قائم على وتد من شعر محمد الهمشرى[٣٢] من الكامل:

هى جنة الأشجار والأظلال والـ ... أعطار والأنغام والأنداء

وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلمّا يقعون فى تدوير البحر (البسيط) أو (الطويل) أو (السريع) أو (الرجز) أو (الكامل). نعم، إن ورود بيت مدور فى بحر من هذه البحور فى قصيدة طويلة لشاعر متمكن شىء غير مستحيل، وفى وسعنا أن نعثر عليه إذا نحن قلبنا الدواوين وصبرنا على البحث، غير أن ذلك نادر، وندرته ذات دلالة. ومن هذا النادر قول المتنبى من الكامل:

الناعمات القاتلات المحييا ... ت المبديات من الدلال غرائبا

وله من الطويل:

وكم من جبال جبتَ تشهد أننى الـ ... ـجبال وبحر شاهد أننى البحرُ

والواقع أنّ التدوير هنا -حتى فى شعر المتنبى- قد أساء إلى موسيقية الأبيات. ولو تجنبه الشاعر لكان أحسن.

وملاحظتى الثانية حول التدوير، وقد تكون ملاحظة غريبة، أنه وهو لايسوغ فى البحر الكامل، يسوغ فى مجزوء الكامل، لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة، من ذلك البيت الثانى من قول البهاء زهير[٣٣]:

مالى أراك أضعتنى وحفظت غيرى كل حفظِ؟
متهتكاً فإذا حضـر تُ تظلّ فى نسـك ووعـظِ
متفاعلن متفاعلن متفاعلـن متفاعـلاتن

ومن هذا فى الشعر الحديث أبيات على الجارم فى قصيدته المشهورة(٣٤):

يا سطـر مجـد للعـرو بة خـطّ فى لوح الوجودِ
بغـداد إنّا وفـد مصـ ـر نفيض بالشوق الأكـيد
أهلـوك أهلـونا وأبـ ـناءُ العشـيرةِ والجـدود
حتى يكـاد يحبّ نخـ ـلك نخلُ أهلى فى رشـيدِ
متفاعلـن متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلاتن

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن بحر الرجز الذى يصح التدوير فى مجزوئه كما فى قول نزار قبانى:

حـدودنا باليـاسمـ ـينِ والـندى محصّـنه
وعنـدنا الصخـور تهـ ـوَى والـدوالى ملْمـنه
وان غضـبنا نـزرع الـ شمـس سـيوفاً مؤمـنه
بـلادنا كانـت وكـا نـت بعـد هـذى الأزمنه
فـى أرضـها كتبتُ هـ ـذى الأحرفَ الملحنّه(٣٥)

ولعلّ السبب الذوقى الذى يبرر وقوع التدوير فى مجزوء الكامل والرجز دون الكامل والرجز نفسهما أنّ المجزوء قصير بحيث لايعسر فيه التدوير، ولعلّ للأمر تفسيراً أخر يفوتنى، والله أعلم.

التدوير فى الشعر الحر:

ينبغى لنا أن نقرّر، فى أول هذا القسم من بحثنا، أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً فى الشعر الحر، فلايسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً. وهذا يحسم الموضوع.

وإذن فلماذا نكتب هذا الفصل؟

نفعل ذلك؛ لأنّ امتناع التدوير فى الشعر الحر ليس شيئًا معروفًا لجمهرة الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر، وإنما نبدأ نحن بتقريره استنباطًا وقياسًا على العروض العربى وانقيادًا للذوق الفطرى. وليس يخفى أن كل قاعدة مقررة إنما بدأت بأن استنبطها إنسان ما، فذلك سائغ ولا مأخذ عليه. وإنما ينبغى لنا أن نبرر هذا المنع من جهة، وأن نشير إلى ما يقع فيه الناشئون من أخطاء، فى هذا الباب، من جهة أخرى.

وأحب أن أقول أولاً إننى لست ممن يمنع الأساليب الجديدة لمجرد أنها لم تُسمع من العرب؛ وذلك لأن تطور الظروف والأحوال فى البيئة قد يستدعى تطور القواعد. وإنما اعتمادنا دائمًا على الذوق والمنطق الأدبى والفطرة الشعرية التى نملكها وهى، لا ريب، شديدة التأثر بأحوال العصر الذى نعيش فيه، وذلك بالإضافة إلى مقاييس العروض العربى والمسموع من شعرنا القديم عبر مئات السنين.

أما أسباب امتناع التدوير فى الشعر الحر، فى رأيى، فأنا أبسطها فيما يلى:

أولاً- لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد كما سبق أن أوضحنا. وذلك يتضمن الحقائق التالية:

أ - كان شعر الشطر الواحد لدى العرب، فى العصور كلها، قديمًا وحديثًا، شعرًا يستقل فيه الشطر استقلالاً تامًا فلايدوَّر آخره. وذلك منطقى وهو يتمشى مع معنى التدوير الذى لايقع إلا فى آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثانى، وذلك فى القصائد ذات الشطرين وحسب. وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التى تنظم بأسلوب الشطرين وحسب.

ب- لأن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول فى شطر مستقل، وإنما ساغ فى الشطر الثانى من البيت لأن الوحدة هناك هى البيت الكامل لا شطره. وأما فى الشعر الحرّ فإن الوحدة هى الشطر، ولذلك ينبغى أن يبدأ دائمًا بكلمة لا بنصف كلمة كما فى فقرة جورج غانم التالية من المتقارب:

لأهتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاةِ يعودُ الرَّ

فيقُ البعيد(٣٦)

ج- لأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل فاصلة تشعر بوجود قافية). ومن خصائص التدوير أنه يقضي على القافية؛ لأنه يتعارض معها تمام التعارض. وهذه حقيقة تفوت الشعراء الناشئين، وبسببها يضيعون قوافيهم التي يجهدون لها أحياناً. والمثال السابق من شعر جورج غانم نموذج لما نقول. فقد انتهى الشطر الثاني بالقافية (يعود) وهي تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيد). على أن مجيء التدوير في الشطر الثاني قد جعل تقطيع الشطر كما يلي:

ترى يا صغار الـ رعاةِ يعودُرْ

فعولن فعولن فعولن فعولن

ومعنى ذلك أن القافية (البعيد) أصبحت تقابل كلمة (يعودر)، وبذلك ماتت القافية، وكان على الشاعر أن يضحي بواحد من اثنين: القافية أو التدوير. ولسنا ندري لماذا لم يقل مثلاً:

ترى يا صغار الرعاة يعود

رفيقي البعيدُ؟

وإذا كان يريد أن يجعل (يعود) قافية، ويحسب أن الشطر قد انتهى عندها، فكيف فاته أن بداية الشطر التالي (الرفيق البعيد) كانت حرفاً ساكناً هو همزة الوصل؟ ومتى كان البيت العربي يبدأ بساكن؟

ثانياً- يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر، أعني أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير، لو تأملنا، إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية. ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تدوير أشطره في القصيدة الحرة؟

الحقيقة أنه ليس من سبب يبرر ذلك على الإطلاق. فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذي كان يقيد الشاعر. وإذا كان الشاعر من قبل يستعمل تدويراً يطيل به الشطر الأول فإن الشاعر الحر يستطيع

أن يطيل شطره دون تدوير، وذلك بأن يرص الشطرين المدور أولهمـا مـعًـا فى شطر واحد؛ لأن ذلك مباح فى االشعر الحر، وهو فى الواقع مزيته. وفى هذه الحالة يصبح التدوير بلا معنى على الإطلاق. وقد كانت أشطر جورج غانم تشير إلى هذا بوضوح، فقد قال فى شطرين:

ترى يا صغار الرعاة يعود الرً

فيق البعيد

وهذا شىء لا ضرورة له، ففى وسعه أن يقول فى شطر واحد متناسق:

ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد

وقد رأينا مما سبق أن القافية (يعود) فى الشطر الواحد ليست أقلّ ضياعًا منها فى شطرين؛ وذلك لأن التقسيم القسرىّ لشطر واحد إلى شطرين لاينقذ هذين الشطرين من أن يبقيا شطرًا واحدًا فى الواقع.

وبعد، فإن كون الشعر الحر يمنح الشاعر حرية إطالة أشطرِه وتقصيرها والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى، ينفى الحاجة إلى التدوير أصلًا. فإذا احتاج الشاعر إلى شطر طويل فإن فى وسعه أن يكتبه بلا تدوير. بدلًا من أن يكتب شطرًا ذا ثلاث تفعيلات مدورًا بحيث يفضى إلى شطر آخر ذى ثلاث تفعيلات، فإن فى إمكانه أن يجمع الشطرين فى شطر واحد ذى ست تفعيلات. أو لم نبح له ذلك فى الشعر الحر؟ فما الداعى إلى التدوير إذن؟

وقد يعترض علينا شاعر بأن يقول «إنى إنما أجعل الأبيات مدورة فى أشطر متتالية كثيرة؛ لأن العبارة التى أكتبها تستغرق أشطرًا كثيرة. أوَ لم تبيحوا لى أن أطيل العبارة كما أشاء؟»، والواقع أن فى هذا السؤال وهمًا واضحًا. ذلك أن التدوير ليس ملازمًا للعبارة الطويلة، فقد تكون العبارة قصيرة ويدور الشاعر البيت مع ذلك، وقد تكون طويلة دون أن يحتاج إلى تدوير البيت. ولماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أشطر مدورة؟ لماذا لاتستغرق عشرة أشطر غير مدورة؟ إن التدوير، لو تأملنا، لايتصل بطول العبارة، وإنما هو محض انشطار الكلمة إلى شطرين كل منهما ينتمى إلى تفعيلة. ومن ثم فإنه يقع فى كل شطر من قصيدة عباراتها قصيرة، فتبدأ العبارة فى

منتصف الشطر المدور وتنتهى فى النصف الثانى، ثم تبدأ عبارة جديدة فى منتصف شطر مدور ثان وتنتهى فى الشطر الثانى. وكذلك فلا صلة للتدوير بطول العبارة.

ثم إن هناك سؤالاً شديد الأهمية ينبغى للشاعر أن يلقيه على نفسه، السؤال حول الطول الممكن للعبارة فى أية قصيدة ذات إيقاع وموسيقى. فلنفرض أننا أبحنا للشاعر أن يطيل شطره (ذا التفعيلة المكررة) إلى ما شاء الله. فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان فى الشطر الواحد؟ الجواب على هذا قد ثبت لى بالتجربة الطويلة وقراءة مئات من قصائد الشعراء: إن ذلك غير سائغ ولا مقبول؛ لأن الغنائية فى تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها، ذلك فضلاً عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل؛ لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء. لا بل إنه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة. وسرعان ما نمجه ونرفض أن نقرأه. ولننظم مثالاً من البحر الكامل تتوافر فيه (متفاعلن) بلا وقفة مع غلبة التدوير

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش
أحلاماً طريات ورش العطر خدّ الليل والدنيا
تلفع كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد
القبرىّ وانتاب المدى خوف من المجهول، يا
قلبى تيقّظْ واترك الأوهام تجنى كل
باقات الأمانى. أمسكَ الجذلان بالأفراح
والرغبات قد نفض النعاس وعاد يملأ مشرق
الدنيا ضياء وابتسامات فدع فتن الصباح
المشرق المسحور ينفذ لاتكن حيران مقطوع
الرؤى...

أليس هذا نظماً سمجاً، ميتاً، لايحتمل؟ إن قراءته غير ممكنة، وهو لترادفه السريع ممل رتيب يتعب السمع ويضايق الحسّ الجمالىّ لدى القارئ، وأبرز ما ينقصه هو الوقفات، ذلك أن السكتة فى آخر الشطر والبيت كانت وما زالت عنصراً «مهماً» فى

القصيدة. إن للسكوت وقعاً شعرياً يعادل وقع الأشطر نفسها، ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا.

والظاهر أن كثيراً من الذين ينظمون الشعر الحر ينسون هذه الحقيقة، ولذلك نراهم يرصّون لنا أشطراً كثيرة مدورة هي في الحقيقة كلها شطر واحد.

وما أحراهم بأن ينتبهوا.

ملاحظة ختامية:

أصبح الشعراء المحدثون اليوم ينظمون قصائد طويلة كل أشطرها مدورة، أو لنقل إنها تتألف من شطر واحد طويل في الحقيقة لما سبق أن قررناه من أن التدوير يمتنع في الشعر الحر، ولسوف يبدو أن ما نظمته سنة ١٩٦٢م لكي يكون مثالاً للرداءة قد أصبح بعد عام ١٩٦٨ قاعدة تحتذى ونموذجاً يطيعه عشرات الشعراء اليافعين. ومثال ذلك قصيدة حسب الشيخ جعفر (السيدة السومرية في صالة الاستراحة) وفيها يقول:

(تخيّرني وجهك السومري مطاراً، فمالي سوى أن أرحّب أو أن أودّع، سيدتي كنت لي نجمة في سماء المخازن تؤنسني كلما انحسر المشترون. اتركيني ألمّ تقاطيع وجهك في الحائط المتآكل في أور، في صالة الاستراحة، في أوجه العارضات النحيفات، عودي تماثيل في باطن الأرض أو في المتاحف بيني وبين الشحوب الذي لمسته يدي برهة).

وأمثال هذا شائعة لدى اليافعين اليوم، ولن أتناوله بالدراسة في هذا الكتاب، وإنما مكانه كتاب ثان أشتغل الآن في تأليفه.

التشكيلات الخماسية والتساعية

جاء الشعر الحر بالحرية، وأصبح في مقدور الشاعر أن يزيد التفعيلات في الشطر وينقصها كما يشاء وفق القيود والشروط التي ذكرناها في الفصول السابقة، وقد أدى ذلك إلى أن ينظم الشعراء أشطراً تتنوع أعداد تفعيلاتها من الواحدة إلى العشر، وكان أن جابهنا في الشعر العربي الأشطر ذات الخمس تفعيلات.

ونحن حريون أن ننبه أولاً إلى أن الشعر العربي، في مختلف عصوره، لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس، وإنما كان الشطر يتألف إما من تفعيلتين كما في الهزج والمجتث والمضارع، أو من ثلاث كما في الرجز والرمل والكامل، أو من أربع كما في الطويل والبسيط والمتقارب والخبب. وعند هذا وقف الشاعر، فلم نقرأ له أشطراً ذات خمس تفعيلات إطلاقاً.

وأما في المجزوء فإن طول الشطر لم يزد على تفعيلتين أو ثلاث، وعندما يكون الشطر المجزوء مدوراً فإن طول الشطر يصبح -في الواقع لا في الاعتبار- ست تفعيلات وإن سميناه بيتاً؛ لأن المدور، في حقيقته، شطر لا شطران. وهذا قد كان الطول الأقصى للشطر العربي.

وجاء المعاصرون وتناولوا الحرية التي أباحها لهم الشعر الحر، فخرجوا على قانون الأذن العربية ونظموا أشطراً ذات خمس تفعيلات. وكان ينبغي لهم، إذ ذاك، أن يتوقفوا ويدرسوا هذه المسألة ويقرروا مدى نجاحها، فلماذا لم يكتب العرب شعراً خماسي التفعيلات عل الإطلاق؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطاً؟ أم أن للعدد خمسة صفة تجعله لايصلح في شعر لدن ذي إيقاع؟ على أن المعاصرين، شعراء ونقاداً، لم يعنوا ببحث هذه الأسئلة ولم يقفوا عندها لا بل أن مجابهتنا بالأشطر الخماسية لم تثر أي صدى، فكأن العرب قد ألفوا ذلك، ومضى الشعراء يكتبون أشطراً خماسية دونما تعليق.

وكان ذلك كله ينم عن الإهمال، إهمال من الشعراء الذين يكتبون بأسلوب جديد، فلا يعنون حتى بالإشارة إلى ذلك، وإهمال من النقاد الذين تمر بهم ظاهرة كهذه فلا تلفت أنظارهم. وإنما كان ينبغي أن تدرس القضية فإما أن تقر باعتبارها تجديداً يقبله

الذوق المعاصر، أو أن ترفض؛ لأنها نشاز موسيقى تأباه الأذن العربية. ولعلنا نعتب على العروضيين أكثر مما نعتب على سواهم، لما فى أيديهم من سبل النقد الشعرى وما لهم فى أنفسنا من ثقة، على أن أكثرهم - فيما نعلم - قد استكبر أن ينظر فى الشعر الحر، وأنف أن يعده شعراً بحيث ينزل إلى نقده بمقاييس العروض الصلدة، ومن ثم فماذا يعنيه أن ترد فيه خمس تفعيلات أو لا ترد؟ ومهما تكن الأسباب، فإن الشعراء راحوا يقعون فى الشطر الخماسى دون أن ينتبهوا إلى شناعة وقعه فى السمع وقبح إيقاعه.

هذا نموذج من قصيدة لفدوى طوقان سبق أن اقتبسنا منها[٣٧]:

تحبّنى صديقىَ المقرّبَ الأثير	(أربع تفعيلات)
صداقة حميمة تشدّنى إليك من سنين	(خمس)

وقولها فى القصيدة نفسها:

قبلك من سنين من سنين	(ثلاث)
نشدتها مذ كنتُ طفلة حزينة مع الصغار	(خمس)
وحين فتّحتْ براعمى ورعرع الصبا النضير	(خمس)
وضمّخ الجواء بالعبير	

ومثل ذلك فى قصيدة عنوانها (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب[٣٨]:

تقول يا قطار يا قَدَر	(ثلاث)
قتلتَ إذ قتلته الربيع والمطر	(أربع)
وتنشر الزمان والحوادث الخبر	(أربع)
والأمّ تستغيث المضمّد الحفر	(ثلاث)
أن يرجع ابنها يديه، مقلتيه، أيّما أثر	(خمس)
وترسل النواح يا سنابل القمر	(أربع)

لعل هذه النماذج تخبرنا هى نفسها لماذا لم يرتكب العرب الوقوع فى التفعيلات الخماسية، ذلك أنها تبدو قبيحة الوقع، عسيرة على السمع، بحيث لانحتاج إلى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها.

ومما لا يقبل كذلك استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات، ومثالها قصيدة لخليل الخورى، من المتقارب. قال[٣٩]:

تمرّ ليـال أحـسّ بهـا أننى لـن أكـحل جـفنى بمرأى الصـبـاحْ

ليـال أرى الموت فيـهـا على قـاب قـوس وأدنى يمدّ إلىّ الجناح

وأسـمـع دقّـات قلبى مـجنونـة كـالريـاح كـعـصـف الرياح

يردّ صداهـا جدار الظلام ويذرو حـبـيـبـاتهـا فـهى رجع نواحْ

فـأبسمُ مـسـتـسلمّـاً غيـر أنى إذا مـا أطلّ على الكون فـجـرٌ ولاحْ

أرانى ما زلتُ أحـيا كمـا كنت لا الموت جاء ولا ثار حولى الصـياحْ

إن كل شطر فى هذه القصيدة ذو تسع تفعيلات وهو -كما نظن أنّ القارئ يقرنا عليه- أطول مما ينبغى لشطر واحد، وليس لنا مفرّ من أن نعده شطراً واحداً؛ لأن العدد تسعة لا ينقسم على اثنين بحيث نستطيع أن نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله. ولقد كنا نستطيع أن نقسمه على ثلاثة أشطر لو أن الشاعر أراد ذلك وأحدث له الوقفات اللازمة فى ثنايا الشطر. والواقع أن قابلية العدد تسعة للقسمة على ثلاثة تجعل إطالة الشطر إليه أمراً غير مقبول، فماذا كان يضير الشاعر أن يقول هذا مثلاً:

فأبسم مستسلمّاً غير أنى إذا ما أطل

على الكون فجر ولاح

أرانى ما زلت أحيا كما كنت لا الموت جاء

ولا ثار حولى الصياح

إن ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين: أولاهما أن العرب لم يكتبوا شطراً مدوراً أطول من ثمانى تفعيلات، وثانيهما أن الرقم تسعة هو نفسه ثقيل الوقع فى السمع، كالرقم خمسة تماماً. فليس الطول وحده هو الثقيل فيه؛ وإنما لأنه أيضاً ذو تسع تفعيلات.

أما السبب فى كون العددين خمسة وتسعة لايردان فى الشعر العربى فلعله يحتاج إلى دراسة للمقاطع تكشف السر فيه.

ملاحظة ختامية:

نبّه أكثر من أديب إلى أننى أنا نفسى أستعمل التشكيلات الخماسية فى شعرى، وقد أدهشنى هذا فرجعت إلى قصائدى فإذا الأمر صحيح. ومن ثم فإن الظاهر أننى مجزأة إلى جانبين: جانب منى ذهنى يرفض كل تشكيلة خماسية رفضاً كاملاً، وجانب منى سمعى يتقبلها ولا يرى فيها ضيراً أو لنقل إن الناقدة فىّ ترفض، والشاعرة تتقبل.

ولقد أجريت تجربة عام ١٩٦٨ فنظمت قصيدة مقطوعية كل أشطرها خماسية وعنوانها «ضوء القمر»، وقد نشرتها مجلة فى القاهرة أظن اسمها كان (مجلة الشعر) ورئيس تحريرها صلاح عبدالصبور، وقد صدر منها عدد واحد وتوقفت، ولكنى ما زلت أنفر من هذه القصيدة ولا أحبها بسبب خماسية تفعيلاتها، وقد رفضت أن أدخلها مجموعاتى الشعرية المطبوعة. بعد هذا، سأترك الشعراء والقراء يحكمون فى قضية التشكيلات الخماسية بما يرونه مناسباً، ما دمت قد أعلنت حقيقة موقفى إعلاناً أميناً.

مستفعلان فى ضرب الرجز

يقع بعض الذين ينظمون قصائد من بحر الرجز فى خطأ شنيع هو أنهم يوردون التفعيلة (مستفعلان) فى ضربه، ولايقع هذا فى الشعر العربى قط، لأن الأذن تمجه، ولعل خير دليل نقدمه على شناعة وقع (مستفعلان) هذه فى ضرب الرجز ما نجده فى كتب النحو العربى حين يتحدثون عن أنواع التنوين، فيسمون التنوين فى خاتمة بيت رؤبة التالى (غاليًا) أى صعبًا عسيرًا لاينبغى أن يرد:

وقاتمِ الأعماق خاوى المخترَقْنْ

مشـــتبه الأعـلام لَمّاع الخفَقْــنْ

وظاهر أن التفعيلة الأخيرة هنا قد التقى فيها ساكنان وباتت مماثلة لمستفعلان (ما عدا أن القاف فيها حرف صحيح لا ليّن). وإنما سموا النون هنا (غالية)؛ لأنها وردت فى مكان غير مقبول من تفعيلة الرجز التى ترفضها. وليس فى الشعر العربى كله، عدا هذه النون، تشكيلة لبحر الرجز تنتهى بـ(مستفعلان). ومن الواضح أن بيت رؤبة شاهد نحوىّ، وكثيراً ما يتعسف النحاة فى التماس الشواهد.

وأما لماذا أورد المعاصرون (مستفعلان) هذه فى خواتم تشكيلات الرجز فى شعرهم الحر، فلعلّ التعليل الوحيد له أن *الشاعر الناشئ* سمع أن فى *الشعر الحر* حرية، فظن أن معنى تلك الحرية أن يخرج على العروض وقواعده، وحتى على الأذن العربية وما تقبله، وغاب عنه أن العروض هو الموسيقى، ولا سبيل إلى الخروج عليه ما دمنا ننظم شعراً. ولاريب أن اصطلاحنا «*الشعر الحر*» لايسمح بمثل هذه التأويلات الفضفاضة التى وقع فيها الشعراء؛ لأننا احترزنا بكلمة (الشعر) عن أن نقصد بالاصطلاح الخروج على ما هو أساسى فى كل شعر وهو الموسيقى. وأما (الحرية) فقد شرحناها بأنها التحرر من التقيد بالشطرين المتساويين فى الطول. ومن ثم فإذا نظمنا قصيدة حرة، على وزن الرجز، فمن المنطقى أن نتقيد بقوانين العروض الخاصة ببحر الرجز جميعاً، ما عدا التقيد بعدد معين من التفعيلات فى كل شطر.

وقد بدأت الفوضى فى بحر الرجز على يد قلة من الشعراء الناشئين كما أذكر، وكنت وأنا أرقب ما تنشر الصحف أعتقد أن الراسخين من الشعراء، الذين مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً، سوف يتحاشون الوقوع فى هذه الفوضى، ومن هؤلاء نزار قبانى مثلاً وقد سبق له من بحر الرجز فى ديوانه الأول:

تقول لى مكسورة الأهداب عمّ تبحثُ؟

قلت أضعتُ قبلة وفقدُها كم يورث

قد قفزت منى وفوف الشفر منك تمكث

سمراء ردّيها إلىّ ليس بى تريّث[402]

هنا نرى نزار قبانى لا يأتى بتشكيلة فيها (مستفعلان) غير أنه يقع فى ذلك عندما يخرج إلى سماء الحرية فى الشعر الحر بعد ذلك بسنوات، وكأنه نسى حتى أذنه الموسيقية وتحرر منها فنسمعه يقول:

أكتب للصغار

للعرب الصغار حيث يوجدون (مفاعلان)

أكتب للذين سوف يولدون (مفاعلان)

أكتب للصغار

قصة بئر السبع واللطرون والجليل

وأختىَ القتيلْ

هناك فى بيّارة الليمون أختىَ القتيلْ (مفاعلان)

إذ كان فى يافا لنا حديقة ودار

يلفّها النعيم

وكان والدى الرحيم (مفاعلان)

مزارعاً شيخاً يحب الشمس والتراب[41]

وكذلك نجد هذا الخطأ لدى فدوى فى قصيدتها (تاريخ كلمة) التى سبق أن اقتطفنا منها ذلك حيث تقول:

ومرت الأيام يا صديقيَ الأثير

جديبة مطمورة بالثلج بالأسى المرير (مفاعلان)

وقلبي الوحيد ينطوي على جفافه على ظماه[٤٢] (مفاعلان)

إن هذا شنيع. وأنا على يقين من أن نزار وفدوى -وكلاهما شاعر مرهف ذو موهبة صافية- سوف يلاحظان معنى ما أقول فوراً ويقران أنه ناشز، وإنما يقعان فيه، على ما أظن، وهما يشعران بنفور منه. غير أن دوار الحرية قد أصابهما فيمن أصابه، فجعلهما يسكتان صوت فطرتهما الشعرية. ولعل هذا أيضاً شأن غير قليل من الشعراء الذين نشأوا بعد نزار وفدوى مثل صلاح عبدالصبور[٤٣] وغيره. ونحن نتمنى أن يعود هؤلاء الشعراء إلى صوت فطرتهم التي تلهمهم وأسماعهم العربية ليتبينوا الصواب من الخطأ. ولا أظنه يضير الشاعر المعاصر أن يدرس العروض ولو دراسة عابرة، فإنما وجد العروض ليعين الشعراء أكثر مما يعين الناظرين. وإنما يفهم العروض الفهم الحق الشاعر الموهوب، وأما الناظم فمهما درسه فإن جوانب منه تبقى غامضة عليه، فضلاً عن أنه لايستطيع أن يبدع فيه، وقصارى ما يملك أن يقيس على الموازين قياساً انطباقياً جامداً.

والواقع أن الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك، وللنظم قواعده وأسسه. فإذا كان الشاعر الموهوب، بكل موهبته التي يعتز بها. ينظم الشعر ويخطئ في الوزن، فما باله يزدري العروض ويترفع عن دراسته إذن؟

فاعلُ فى حشو الخبب

المعروف أن تفعيلة الخبب (فعلن) ليست إلا زحافاً يعترى تفعيلة المتدارك الأصلية (فاعلن)، وبتكرار فعلن هذه ينشأ وزن الخبب أو (ركض الخيل) كما يسمونه أحياناً. والمعروف أيضاً أن العرب لم يستعملوا هذا الوزن إلا نادراً، ولعلّ ذلك هو الذى جعل الخليل ينساه فلا يحصيه فى بحوره الخمسة عشر، وإنما استدرك به الأخفش وسماه لذلك (المتدارك).

ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق أنغامه، كما نرى من نموذجه التالى المشهور:

يا ليل الصبَّ متى غده؟	أقيام الساعة موعدُهُ
رقد السمّارُ وأرّقهُ	أسف للبين يردّده
فبكاه النجمُ ورقّ له	مما يرعاه ويرصده
كلف بغزال ذى هيف	خوفُ الواشين يشرّده
نصبتْ عيناى له شركاً	فى النوم فعزّ تصيّدُهُ
صنم للفتنة منتصب	أهواه ولا أتعبدُهُ
صاح والخمرُ جنى فمه	سكرانُ اللحظ معربدُه(٤٤)

وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لايصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة، وإلا للأجواء التصويرية التى يصحّ فيها أن يكون النغم غالباً، وإنما يثبّت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطّع أنغامه، فكأن النغم يقفز من وحدة إلى وحدة، وسبب ذلك أن (فعلن) تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن (وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى)، وهذا التوالى الذى يعقبه سكون فى كل تفعيلة يُسبْغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه قفز وذلك هو الذى جعلهم يسمّونه (ركض الخيل) أحياناً.

والظاهر أن الشاعر العربىّ كان يضيق بهذا التقطع فى وزن الخبب، فيعمد إلى التخفيف منه بإسكان العين فى (فعلن) بين الحين والحين، وبذلك يتحول السبب الثقيل

إلى سبب خفيف ويزول العناء، وذلك واضح في قصائد الخبب كلها ومنها قصيدة الحصري السابقة:

ينضو من مقلته سيفاً وكأنّ نعاساً يغمده

إن في هذا البيت أربع تفعيلات مخففة وأربعاً على الأصل وذلك يكبح جماح الحركة ويخفف منها. فضلاً عن أنه يضيف تنويعاً وتلويناً إلى تفعيلات البحر الرتيبة.

ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا، ذلك أننا نحول (فعلن) إلى (فاعلُ)، وليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيتُ فيه حتى الآن. هذا مثلاً مطلع قصيدتي (لعنة الزمن)[٤٥] من الخبب:

كان المغــربُ لون ذبيــحِ

والأفــق كآبــة مجــروحِ

ووزن الشطر الأول فيه هو:

فَعْلن فاعلُ فاعل فعْلُ

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق، خلافاً للقاعدة العروضية في الخبب. وأنا أقر بأنني وقعتُ في هذا الخروج من غير تعمّد. وقد ألفتُ أن أنظم الشعر بوحي السليقة، لا جرياً على مقياس عروضي، تحملني خلال عملية النظم موجة الصور والمشاعر والمعاني والأنغام، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني، ومن ثم فإن (فاعلُ) قد تسربت إلى تفعيلاتي (الخببية) وأنا غافلة. وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعي بحيث لم أنتبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب.

وسرعان ما احتج عليَّ الدكتور جميل الملائكة[٤٦] منبهاً إلى خروجي عن تفعيلة الخبب، وقد أدركت فوراً أنه على حق وأن تفعيلتي دخيلة، وجلست أفكر، مندهشة، في سبب هذا الذي وقع لي، فكيف ولماذا جاز أن تقبل أذني المرنة خروجاً على الوزن مثل هذا؟

وجاء الجواب بعد قليل من التأمل، وكان جواباً بسيطاً واضحاً: إن أذني، على ما مر بها من تمرين، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً فليس هو خطأ وقعتُ فيه،

وإنما هو تطوير سرتُ إليه وأنا غافلة. ومعنى ذلك أن (فاعلُ) لاتمتنع فى بحر الخبب؛ لأنّ الأذن العربية تقبلها فيه. وإذن فلماذا لم يقرّها العروضيون؟ وهل من حقى أنا أن أثبت تفعيلة جديدة فى بحر عربى ضبط منذ عصور طويلة؟

الواقع أنه ليس من حقى، كما أنه ليس من حق أى شاعر أن يفعل ذلك، إنما يقرر القواعد القبول العام. نعم، لقد قرر الخليل قواعد جديدة، غير أن تقريره ذلك لم يكن هو الذى ثبّتها، وإنما ثبتت حين قبلها الشعراء المتمكنون والعارفون فى عصره، وكذلك لن تثبت تفعيلتى الجديدة إلا إذا لقيت موافقة العروضيين.

والحق أن قليلاً من التأمل فى التفعيلتين (فَعِلن) و(فاعلُ) لابد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساوياً تاماً: لأن طولهما واحد، وفى وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضيين.

ف ع ل ن – ف ا ع ل

– – – ه – ه – –

فإن بين أيدينا هنا تفعيلتين تحتوى كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد، وإنما الفرق بينهما فى مواضع المتحركات والساكن. ويظهر ذلك واضحاً حين نكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى:

فعلن = فاعلُ

ومعنى ذلك أن كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة؛ وإنما تقع الطويلة فى مطلع (فاعلُ) وفى آخر (فعلن).

ومن الناحية الموسيقية يستوى عدد الأجزاء فى التفعيلتين، فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء.

وكل هذا يجعل ورود (فاعلُ) فى الخبب سائغاً مقبولاً حتى ليصحّ، فى عقيدتى، أن نكتب قصيدة خببيّة وزنها كما يلى:

فاعلُ فاعلُ مفتعلن

أقبلَ فجرك يا وطنى

إن الأذن العربية تقبل هذا. فكيف بها وهو يرد، على وجه التنويع عبر وزن الخبب؟

هذا إذن هو السبب الذى جعلنى أتمسك بتفعيلتى الدخيلة، والواقع أننى لم أزل أستعملها فى حشو الخبب، ومنه فى آخر قصيدة كتبتُها منه:

وعدٌ فى شفة الزنبق غطى المرج شذاهْ

وتألقُ فجر منبثق فوق مسافات مبهورهْ

ونسائم تعبر فى وديان مسحورهْ

إن شاء اللهُ، رؤى أغنية طافحة وندى وصلاهْ

ورأيى أن إقرار ذلك قاعدة فى بحر الخبب يضيف سعة وليونة إلى هذا البحر الذى يضيق بفواصله الصغرى كما بيَّنا.

والرأى الأخير لأغلبية العروضيين والشعراء المتمكنين فى الوطن العربى(٤٧).

الباب الثالث

الشعر الحر باعتبار أثره

- الشعر الحر والجمهور
- أصناف الأخطاء العروضية

الفصل الأول

الشعر الحر والجمهور

توطئة:

لعل تاريخ الشعر العربى لم يعرف هزة أكبر من تلك التى تعرض لها وهو يواجه حركة الشعر الحر التى بدأت تنتشر انتشارها الجارف منذ سنة ١٩٥٢، مع أن أولياتها تعود إلى سنة ١٩٤٧، فقد جاء هذا الشعر بتجديد كامل فى النظرة إلى وزن الشعر، فنقل الأساس فيه من الشطر إلى التفعيلة، ومن نظام الشطرين الاثنين والقافية الواحدة، إلى نظام الشطر الواحد والقافية المتغيرة[٤٨] ومع أن الحركة كانت قائمة على أساس راسخ من العروض العربى، ببحوره وأشطره وقوافيه، إلا أن الجمهور العربى قد تكشَّف عن مقاومة مستمرة صريحة لها، فلم يرض أن يتقبل هذا الشعر الجديد، ولا أن يحاول فهمه، وما زالت أغلب الأوساط الأدبية والفكرية تتحدث عنه بازدراء وسخرية. ولقد ألفنا فى السنين الماضية أن نرى أنصار الشعر الحر يقابلون تحفظ الجمهور بالثورة وبحملات السباب والتجريح بشكل يوجع ضمير أى مراقب رصين للموقف، ذلك أن الجمهور العربى الذى يرفض هذا الشعر الحر لايعدو أن يكون أحد اثنين: إما أنه متأخر فى ثقافته ووعيه الشعرى والأدبى ونوقه عن شعرائه الشباب بحيث لايستطيع أن يصل إلى فهم حركة جديدة ما زالت تبدو له غامضة، وإما أنه محق فى رفضه لهذا الشعر لسبب وجيه ما، وفى الحالتين لاينبغى لنا أن نتهجم على الجمهور، فإن كان الحق معنا، وكان جمهورنا الذى نكتب له متأخراً عنا، فإن واجبنا أن نعلمه لا أن نسبه ونهينه ونهاجم مقدساته، وأما إذا كان الجمهور على حق، فماذا علينا أكثر من أن نرى الحق ونقره، ولو كان ضدنا؟ إن الشعر العربى ينبغى أن يكون أعز علينا من أى تجديد غالط وقعنا فيه.

على أن من حسن الحظ أن الظروف أقل قسوة من هذين الطرفين اللذين ذكرناهما، فلا الجمهور العربى متأخر إلى هذا الحد المؤنس، ولا الشعر الحر صادم للروح العربية والأذن العربية، وإنما يقوم موقف الجمهور منه على تداخل عوامل عديدة بعضها خارجى وبعضها يتصل بكل حركة مجددة تقابل جمهوراً ذا تراث قديم أصيل، وبعضها يرجع إلى أغلاط يقع فيها الشعراء أنفسهم.

ومهما يكن من أمر فقد حاولت في هذا البحث أن أدرس الأسباب التى جعلت الجمهور العربى يقف من الشعر الحر موقف المقاوم، وقد صح لدىَّ، بعد طول التأمل، أن السبب فى ذلك يرجع إلى ثلاثة أصناف من العوامل:

١- العوامل التى تتصل بطبيعة الشعر الحر واختلافها عن طبيعة أسلوب الشطرين الشائع فى الشعر العربى.

٢- العوامل التى تنشأ من ظروف الشعر العربى فى هذه الفترة التى ولد فيها الشعر الحر، وهى عوامل تسببها ملابسات فى جونا الأدبى سندرسها.

٣- عوامل تنشأ عن إهمال الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر، وعدم عنايتهم بتهذيب شعرهم، وقلة معرفتهم بالشعر العربى، وضعف أسماعهم الموسيقية.

وسوف ندرس كل مجموعة من هذه العوامل فى فصل خاص.

-١-

طبيعة الشعر الحر

لاريب فى أن السبب الرئيسى فى مقاومة الجمهور العربى للشعر الحر يكمن فى كون هذا الشعر خارجًا على أسلوب الوزن الذى ألفه العرب، وكل جديد يقابل فى أوله بالمقاومة والرفض، فليس الشعر الحر بدعًا فى هذا. ولقد كان طبيعيًا أن يضيق به القراء حين جوبهوا به أول مرة سنة ١٩٤٧

وأكاد أعتقد أن أغلب القراء -وبينهم أدباء وحتى شعراء أحيانًا- ما زالوا لايملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحر، فهل هو شعر بلا وزن؟ أم أنه وزن ما يخالف أوزان الشعر العربى؟ وإنما يحس بهذه الحيرة، على الخصوص، أولئك الذين لايملكون أسماعًا مرهفة تميز وزن الشعر تمييزًا دقيقًا، وهؤلاء قد ألفوا، أن يروا الأوزان مرصوصة، على شطرين متساويين، بحيث يكون تبيُّن موسيقاها أسهل؛ ولذلك تاهوا وتعبوا حين أصبحت الأشطر غير متساوية فى أطوالها، وعاد الارتكاز إلى التفعيلة بحيث يحتاج الأمر إلى شاعر لكى يتبين الإيقاع والموسيقى.

كان القراء يقرأون البحر الكامل (الوافى) وهو مكتوب هكذا

قلبى يحدِّثنى بأنَّكَ مُتْلِفى   روحى فداكَ عرفت أم لم تعرفِ
لم أقضِ حقَّ هواكَ إن كنتُ الذى   لم أقضِ فيه أسًى ومثلى من يفى
مالى سوى روحى وباذلُ نفسه   فى حبِّ من يهواه ليس بمُسْرِفِ
فلئن رضيت بها فقد أسعفتنى   يا خيبة المَسْعى إذا لم تُسْعفِ(٤٩)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وكانوا يقرأون مجزوء الكامل وهو مكتوب على النحو التالى.

ولقد دخلتُ على الفتا   ة الخِدْرَ فى اليوم المطيرِ
الكاعبُ الحسناءُ تر   فل فى الدِّمَقسِ وفى الحرير

فدفعتُهـــــا فتدافعـــــت مشى القطاةِ إلى الغـدير(٥٠)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

وكانوا يقرأون مشطور الكامل وهو يعادل شطراً واحداً منه. وكانوا يتقبلون ذلك كله لمجرد أن كل صنف منه معزول عن الصنف الآخر، فلا تكون القصيدة إلا وافية أو مجزوءة أو مشطورة دون أن تخلط بين هذه الأصناف.

وجاء الشاعر الحديث، فرأى الرابطة بين وافى البحر ومجزوئه ومشطوره قائمة واضحة؛ لأن هذه الأوزان كلها ذات تفعيلة واحدة هى متفاعلن، وهى كلها تنتمى إلى البحر الكامل، وإنما الفرق بينها فى عدد (متفاعلن) وحسب، فهى تتكرر فى الوافى ست مرات وفى المجزوء أربعًا وفى المشطور ثلاثًا. وقد لاحظ الشاعر أنه، إذا وحد الضرب، استطاع أن يجمع مجزوء البحر ومشطوره وأجزاءهما فى القصيدة الواحدة لأن عدد مرات التكرار لايؤثر فى الموسيقى شيئًا ما دامت التفعيلة واحدة والضرب واحداً، ولذلك رأى أن يمزج بين الأطوال كلها فى قصيدة واحدة. وكان ذلك طبيعيًا وموسيقيًا على أجمل ما يمكن.

والواقع أن الشعر الحر جارٍ على قواعد العروض العربى، ملتزم لها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافى والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعًا ومصداق ما نقول أن نتناول أية قصيدة جيدة من الشعر الحر ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور ومنهوك، فلسوف ننتهى إلى أن نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربى دون أية غرابة فيها، ولنأت بمثال لما نقول. من قصيدة (إلى العام الجديد) من البحر (الكامل):

يا عامُ لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوفْ

من عالم الأشباح ينكرنا البَشَر

ويفرّ منّا الليلُ والماضى ويجهلنا القَدَرْ

ونعيشُ أشباحًا تطوفْ

نحن الذين نسيرُ لا ذكرى لنا

لا حُلم، لا أشواقَ تشرقُ، لا مُنى

آفاقُ أعيننا رمادْ

تلك البحيراتُ الرواكد فى الوجوه الصامته

ولنا الجباهُ الساكنه

لا نبض فيها لا اتقادْ

نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته

الهاربون من الزمان إلى العَدَمْ

الجاهلون أسى الندم

نحن الذين نعيش فى ترف القصور

ونظلّ ينقصنا الشعورْ

لا ذكرياتْ

نحيا ولا تدرى الحياة

نحيا ولا نشكو ونجهلُ ما البكاء

ما الموتُ ما الميلاد ما معنى السماء(٥١)

ولنفرز أشطر هذه القصيدة ونجزئها إلى الأطوال التى يعزلها العروض العربى، فلسوف نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربى حق الجريان. وهذه أولها، وهى من مجزوء الكامل ذى الشطرين.

يا عــامْ لا تقــرب مسا	كــننا فنحــنُ هنا طـــيوفْ
ويفــرّ مــنا الليل والـ	ـماضــى ويجهلــنا القَـدَرْ
تــلك البحـيراتُ الروا	كــد فى الوجـوه الصامــته
نحن العـراة من الشعو	ر ذوو الشفـــاه الباهـــته
متفاعلـن متفاعلـن	متفاعلــن متفاعلـــن

أما القصيدة الثانية فهى من المشطور وهذا نصّها:

نحن الـذين نســيــر لا ذكــرى لنا

لا حُلم لا أشواقَ تشرق لا مُنَى

من عالم الأشباح ينكرنا البَشَرْ

الهاربون من الزمانِ إلى العَدَمْ

نحن الذين نعيش فى ترف القصورْ

نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكاءْ

ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهناك قصيدة ثالثة نستطيع استخلاصها ذات وزن أقصر هو المنهوك.

ونعيش أشباحًا تطوفْ

آفاق أعيننا رمَادْ

ولنا الحياةُ الساكته

لا نبضَ فيها لا اتّقاد

ونظل ينقصنا الشعورْ

نحيا ولا ندرى الحياة

إن هذه القصائد كلها من البحر الكامل وتفعيلتها جميعًا واحدة هى (متفاعلن)، وهى إنما تجتمع فى الشعر الحر؛ لأن ذلك لايخرج على النغم الذى تقبله الأذن العربية، وكل ما هنالك أنه أسلوب يتيح للشاعر تعبيرية أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى. وليس يمكن أن يرفض الاعتراف بوزن ذلك شاعر ذو سمع مرهف، وإنما جاءت الضجة من القراء كما أسلفنا، وقد حسب بعضهم أن الشعر الحر نثر اعتيادى لا وزن له إطلاقًا. وليس أفظع غلطًا من هذا الحكم، كما رأى القارئ مما سبق. وإننى لأخجل حين أرى أحيانًا شعراء معروفين من الجيل السابق يصرحون فى الصحف بأن الشعر الحر نثر. إن مثل هذه التصريحات فى الواقع مؤلمة، ليس لأنها تؤثر فى مستقبل الشعر الحر -ذلك لأنها لا تؤثر فيه- وإنما لأنها تشير إلى الارتجالية التى يكتب بها أدباؤنا، وإلى قلة تشخيصهم لمسئوليتهم فى توجيه جمهور يتطلع إليهم ملتمسًا التوجيه. والواقع الذى نحبّ أن نعود فنؤكده أنه ما من عارف

بالشـعر على الإطلاق يمكن أن يرضى لنفسه أن يقول إن الشعر الحـر نثر لا شـعر، وإنما يقول ذلك من لا معرفة له، أية معرفة، بالشـعر العربى والعروض العربى، فليتحرج أى أديب كبير من الأحكام الارتجالية. إن الجيل الطالع سيكون أكثر معرفة بالعروض من أن تفوت عليه مثل هذه الأحكام الفاسدة.

-٢-

الظروف الأدبية للعصر

كان أسلوب كتابة الشعر العربى يمنحه شكلاً معينًا يساعد القارئ غير الشاعر على أن يدرك، فى يسر وسهولة، أن هذا شعر لانثر. فما يكاد الشاعر يكتب الموزون، بأسلوب الشطرين، حتى يدرجه هكذا

يا حسـرة ما أكاد أحملها	آخـــرها مزعـجٌ وأولهـــا
عليـــلة بالشـآم مفـردة	بـات بأيـدى العـدى معللهـا
تسأل عنا الركبان جاهـدة	بأدمـــع ما تكـــاد تمهلـهـا[٥٢]

وإذا نظم الرجز أدرجه هكذا

قـــد علمَ الأبـناءُ مَنْ غـــلامُـــهـــا

إذا الصـراصـيـرُ اقـشـعـر هامُـهـا

أنا ابن هـيـجـاها مـعى زمـامُـهـا

لم أنـبُ عنهـــا نـبـــوة ألامُـــهـــا

من طـول مــا جـــربنى أيامُـــهـــا

ولا ترُى حـــانيـــة أرحـــامُـــهـــا

وليـلة قـــد بتَ مـــا أنامُـــهـــا

أحـيـيـتُـهـا حـتى انجلى ظلامُـهـا[٥٣]

وكان وزن الشعر يبيح هذا الأسلوب فى الكتابة، فيستقل الشطر أو البيت (شطران بينهما فسحة) على سطر واحد يترك سائره خاليًا. وإنما كان هذا فى الأصل إشعارًا للقارئ بأن هذا شعر، وإلا فقد كان ينبغى ألا تترك فى الأسطر فراغات، تمامًا كما نفعل حين نكتب النثر.

وجاء الشعر الحر، جاريًا على أساليب الشعر العربى، فراح الشاعر يكتب كل شطر من أشطره على سطر، سواء أكان شطرًا طويلاً أم قصيرًا، كما فى هذه الأشطر من (المتقارب):

وكنّا نسميّه، دون ارتياب، طريق الأملْ

فما لشذاه أفلْ؟

وفى لحظة عاد يُدعى طريقَ المللْ(٥٤)؟

وإنما يترك الشاعر سطرًا، مثل الثانى فى هذه الأسطر، خاليًا، لأن (فما لشذاه أفل) كانت شطرًا كاملاً له وزن وضرب وقافية، وكان هذا الشطر مستقلاً عن الشطرين اللذين جاءا قبله وبعده، فمن حقه أن يخص بسطر يفرد له، على الأسلوب العربى، وهذه هى القاعدة فى الشعر الحر، فهو يقطع على أسطر بحسب وزنه، كلما انتهى منه شطر بدأ سطر جديد. وهذا كفيل بأن يساعد القارئ على تشخيص شعريته وتمييزه عن النثر حق التمييز

على أن الشعر الحر سرعان ما وقع فى إشكال عسير خاصة بالنسبة لأولئك القراء الذين يعتمدون فى إدراك الشعر على شكل كتابته؛ لأنهم لايحسنون فهم الوزن ولايعرفون العروض، ذلك أن هؤلاء القراء بدءوا يخلطون بين هذا الشعر الحر الموزون وبين نثر عادى لا وزن له أصبح الأدباء يكتبونه ويقطعونه على أسطر دون أى مبرر أدبى. وهذا النثر الذى يغتصب لنفسه شكل الشعر يجرى فى اتجاهين اثنين:

١- الترجمات العربية للقصائد الأوروبية وغيرها.

٢- ما يسمونه بـ«قصيدة النثر» وهى نثر طبيعى خال من الوزن ومن الإيقاع اختاروا أن يسموه قصيدة.

وسوف ندرس كل صنف من هذين فيما يلى

أ- الترجمات النثرية للشعر الأجنبى:

شاعت فى جونا الأدبى ظاهرة كتابة النثر العربى الذى يترجم به الشعر الأجنبى مُقَطَّعًا على أسطر متتالية على سياق الترتيب فى أصل القصيدة، فأصبح المترجمون يضعون مضمون كل شطر أجنبى فى سطر مستقل كما يلى:

يا ملاكًا أسمر، وضّاء، مستقيمًا

كمدفع يلمع فى الفضاء،

سوادك يقتحم ذهنى

وشَعْرك قاصف كالريح المصفحة التى

أمطرت على أوروبا(٥٥)

وأحسب أن هذا الأسلوب فى كتابة الترجمة منقول فى الأصل عن اللغات الأوروبية، فقد ألفنا أن نرى أدباء أوروبا الذين ينقلون قصيدة من الألمانية إلى الإنكليزية مثلاً -أو بالعكس أو غيره- يلجئون إلى كتابة النص الإنكليزى بحيث يقابل كل شطر ترجمته الحرفية، وبذلك يسهل على القارئ مقارنة الترجمة بالأصل. وأغلب ما يفعل هذا، المترجمون الدقيقون الذين يريدون لترجماتهم أن تستعمل فى التدريس بالجامعات حيث تتطلب الروح العلمية ترجمات محققة دقيقة الضبط يستطيع الطلبة والباحثون أن ينتفعوا بها، وذلك هو وحده الذى يبيح للمترجم أن يضع النثر مقابل الشعر، مكتوبًا على مثل ما يكتب الشعر عليه. ولقد ساعد على ذلك أن الصيغ والتعبيرات فى اللغات الأوروبية متقابلة متشابهة إلى درجة ملحوظة، خاصة بين اللغات التى تنتمى إلى أصل واحد مثل الإنكليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية، فهى كلها تنحدر من أصل لاتينى يجمع بينها ويجعل كثيرًا من قواعدها متقاربة، فكان من السائغ فى هذه اللغات أن يوضع الشطر الموزون مقابل سطر من النثر يحتوى على معناه، دون أن يجد المترجم صعوبة فى توزيع الألفاظ والأشطر فى حدود اللغة التى يكتب بها ترجمته.

هذا فى لغات أوروبا. وأما فى العربية فإن الأمر أشد تعقيدًا، ذلك أن لغتنا تختلف اختلافًا كبيرًا عن اللغات اللاتينية سواء أفى صيغها وتعابيرها أم فى اشتقاقاتها ونحوها وإعرابها، وذلك بحيث إذا أراد المترجم العربى أن تكون أسطره المترجمة مقابلة للأشطر الأوروبية فلابد له أن يضحى بقواعد لغته، فيفصل مثلاً بين الموصول وصلته كما فعل جبرا إبرهيم جبرا حين كتب:

وشعرك القاصف كالريح المصفحة التى

أمطرت على أوروبا

وقد يفصل بين الجارّ والمجرور ومتعلّقهما كما فى قوله:

مستقيمًا

كمدفع يلمع فى الفضاء

وكان حقّه أن يقول «مستقيمًا كمدفع يلمع فى الفضاء» دونما فصل. على أن اعتراضنا على هذا الأسلوب فى كتابة النثر يرجع فى أساسه الأكبر إلى أنه ليس من حق أى نثر أن يكتب مقطعًا على أسطر، ذلك أن التقطيع هبة أعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب. وإنما يستحقها الشاعر؛ لأنه يكتب وحدات موسيقية موزونة، فإذا منحناه مزيّة على الناثر كان ذلك هو المعقول والمنطقى. إن التقطيع ملازم للشعر. تلك هى القاعدة، وقد جرى عليها تاريخنا الأدبى كله.

وأما النثر فما الذى يبرّر كتابته مقطعًا؟ وإذا كان التقطيع مقبولاً فى الشعر، حيث تسنده الموسيقى والوزن فيتقبله منطق الذوق، فما الذى يجعله مقبولاً فى نثر عادى خال من الوزن مثل أى نثر سواه! والحقّ أن المرء يكره أن يقرأ شيئًا مقطعًا على أسطر بلا سبب مبرر كالوزن، ولذلك نجد أغلب الناس يرفضون قراءة الشعر الأوروبى المترجم المكتوب بهذا الشكل. وتلك خسارة فادحة، وإساءة إلى الآداب الأوروبية التى ينقلونها لنا؛ لأن من حق تلك الآداب أن تترجم إلى العربية فى حدود أساليبها الجمالية المقبولة دونما خروج عن نطاقها الذوقى. وكلما كتبوا بالشكل المجلوب المصطنع الذى يستعملونه، ساهموا فى حرماننا من فرصة يتذوق فيها القارئ العربى الذى يجهل اللغات الأجنبية أدبًا غنيًا عريقًا كالأدب الأوروبى.

ومهما يكن من أمر فقد وقعت الواقعة، وشاع هذا الأسلوب الهجين فى ترجمة الشعر الغربى، وألفنا أن نرى لغتنا العربية موزعة على أسطر بلا أى سبب يبرر ذلك. ولماذا تكتب قصيدة جاك بريفير هكذا

الحمار والملك وأنا

سنكون أمواتًا غدًا

الحمار من الجوع

والملك من الضجر

وأنا من الحب(٥٦)

لماذا لا نكتبها كما يلى على نحو ما يكتب النثر العربى: «الحمار والملك وأنا، سنكون كلنا أمواتًا فى الغد. بموت الحمار من الجوع، والملك من الضجر، وأموت أنا من الحب.» أليس هذا أجمل وأوقع فى النفس العربية التى ألفت أن يكتب نثرها بهذا الشكل؟ أولا تكتسب قصيدة بريفير وقعًا أغنى لدينا؟ إن هذا، فى لغتنا، نثر لاشعر، وعلى ذلك فإنه لايكتسب أبعاده الحقيقية إلا إذا كتبناه كالنثر وأعطيناه صفة النثر.

وأما إذا كان المترجم حريصًا كل الحرص على صفة التقطيع، فإن عليه أن يترجم هذا الشعر الأجنبى إلى شعر عربى، بكل ما يتبع ذلك من وزن وتقفية وعاطفة وصور، فإن ذاك سيكون التقطيع من حقه. إن صفة التقطيع ليست هبة نستطيع أن ننتحلها حين نشاء، وإنما ينبغى لمن أرادها أن يكتب كلامًا موزونًا ليكون تقطيعه مبررًا تبريرًا أدبيًا يجعل أنواقنا تتقبله، وإنما نبيح التقطيع لمن يكتب الموزون، وإلا فنحن، بفطرتنا العربية البسيطة، نضيق بنثر يقطع على أسطر دونما وزن يسنده.

ولقد أضاف شيوع هذا الأسلوب فى كتابة النثر إلى متاعب القارئ غير المختص فى تذوق الشعر الحر وفهمه، ذلك أنه أصبح يرى كثيرًا من النثر المترجم مكتوبًا بأسلوب التقطيع، فكان يحسبه شعرًا حرًا موزونًا، وحين يقرؤه ويلتمس الوزن الذى يسمع أنه ملازم للشعر الحر، يخرج بالخيبة؛ لأن عدم وجود الوزن هنا ينتهى به إلى الحكم بأن الشعر الحر نثر.

ولعل هذه الظاهرة المؤسفة هى التى تجعلنا نسمع أدباء معروفين، وحتى شعراء أحيانًا، يحكمون بأن الشعر الحر نثر، فإنما يحكم كثير من هؤلاء على هذا النثر المترجم وما يشبهه مما يبدو فى شكله الخارجى كالشعر الحر وعندما ألف الأديب والقارئ أن يرى كثيرًا من النثر الجديد مكتوبًا بأسلوب التقطيع فى عشرات الصحف والكتب، حسب حين رأى الشعر الحر الموزون أنه نثر مثل ذاك، والقارئ المتوسط، وحتى بعض الأدباء ليسوا شعراء إلا فى النادر، ولذلك حكموا بأن الشعر الحر نثر لا وزن له ولا قافية. وكان ذلك ظلمًا فادحًا وغمطًا لحقوق شعراء ينظمون كلامًا موزونًا يجهدون له، فلا تكون مرتبتهم أعلى من مرتبة أناس أخرين يكتبون نثرًا لاجهد فيه، ويقطعونه على أسطر دونما داع أدبى، ثم يعطونه للقارئ بالسعر الأدبى نفسه وربما بأعلى. ومن هنا وضعت فى طريق الشعر الحر أول عثرة فكبا عندها.

ب- قصيدة النثر:

فى لبنان قامت دعوة غريبة ناصرها بعض الأدباء وتبنتها مؤخراً مجلة (شعر) التى راحت تدعو إليها ملحة. وكان المضمون الأساسى لهذه الدعوة كما استخلصته من مجموع ما يقولون، أن الوزن ليس مشروطاً فى الشعر وإنما يمكن أن نسمى النثر شعراً، لمجرد أن يوجد فيه مضمون معين، وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعًا على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل إنهم زادوا فطبعوا كتبًا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة (شعر).

ولقد سموا النثر الذى يكتبونه، على هذا الشكل، باسم «قصيدة النثر» وهو اسم لايقل غرابة وعدم دقة عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور)، ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهى إذ ذاك موزونة وليست نثراً، وإما أن تكون نثراً فهى ليست قصيدة، فما معنى قولهم «قصيدة النثر» إذن؟

وما يهمنا فى هذا الموضوع، أن نثرهم هذا، الذى يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيراً من الالتباس فى أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الموزون الذى يبدو ظاهرياً وكأنه مثله. وخيل إليهم نتيجة لذلك، أن الشعر الحر نثر اعتيادى لا وزن له.

ولعل الحق مع القارئ. فكيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز الشعر الحر الموزون من «قصيدة النثر» التى تكتب، وهى نثر، مقطعة وكأنها موزونة:

ليتنى وردة جورية فى حديقة ما

يقطفنى شاعر كئيب فى أواخر النهار

أو حانة من الخشب الأحمر

يرتادها المطر والغرباء

ومن شبابيكى الملطخة بالخمر والذباب

تخرج الضوضاء «الكسول»

إلى زقاقنا الذى ينتج الكآبة والعيون الخضر

حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية فى الظلام

أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة

أو صليبًا من الذهب على صدر عذراء

تقلى السمك لحبيبها العائد من المقهى

وفى عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج(٥٧)

هذا نموذج مما يسمى بـ«قصيدة النثر» وهو كما يرى القارئ نثر اعتيادى لايختلف عن النثر فى شيء. ولسوف نعود، فى موضع آخر من الكتاب، إلى مناقشة هذه الدعوة من وجوهها المختلفة.

من كل ما سبق نرى نشوء حركة الشعر الحر فى عصر الترجمة عن الشعر الأوروبى قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لايميزون بينه وبين الذى يترجم به الشعر الأوروبى. وجاءت الإساءة الثانية من (الدعوة إلى قصيدة النثر) كما يسمونها، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية، ونثر عربى اعتيادى يكتبه الأدباء مقطعًا، ويسمونه فى حماسة غير علمية شعرًا. وكيف يميز قارئ غير شاعر بين النماذج التالية المتشابهة ظاهريًا؟كيف يدرى أيها هو الشعر وأيها هو النثر؟

النموذج الأول:

عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين

أحلم بالغروب بين الجبال

والزوارق الراحلة عند المساء

وأشعر أن كل كلمات العالم طوع بنانى

فهنا على الكراسى العتيقة

ذات الصرير الجريح

حيث يلتقى المطر والحب والعيون العسلية

كان فمك الصغير

يضطرب على شفتى كقطرات العطر

فترتسم الدموع فى عينى

وأشعر أننى أتصاعد كرائحة الغابات الوحشية

كهدير الأقدام الحافية فى يوم قائظ

النموذج الثانى:

أمسِ اصطحبناه إلى لجج المياه

وهناك كسّرناه، بدّدناه فى موج البحيره

لم نبقِ منه آهة، لم نبق عبره

ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه

ما عاد يلقى الحزن فى بسماتنا

أو يخْبئْ الغصص المريرة خلف أغنيّاتنا

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير

أحبابنا بعثوا بها عبر البحار

ماذا توقعناه فيها؟ غبطة ورضى قرير

لكنّها انتفضت وسالت أدمعًا عطشى حرار

وسقت أصابعَنا الحزينات النغم

إنّا نحبّك يا ألم

النموذج الثالث(٥٨):

أخبرونى عن القبلة التى حرمت منها

قولوا لى شيئًا عن هذه الصحراء

التى أستمد منها أناشيدى

أخبرونى عن غزالتى التى قتلوها

وزهرتى التى حرموها البستان

قولوا لى ما الذى يبرّر كل هذه الآثام؟

ما الذى يبرّر مائة ألف حماقة؟

مائة ألف جريمة؟

قولوا لى: لماذا يعبّ المرعوبون كل هذا الكحول؟

لماذا يرتعدون من الأسود الحبيسة فى منفاها؟

ولكن...

قولوا لى قبل كل شىء

كيف حال الجزائر؟

إن دواء هذا أن يكتب كل نثر كما يكتب النثر، أى بملء السطر دونما ترك فراغات، لكى ينفرد الشعر بمزيه الكتابة الشعرية، فيستقلّ كل شطر منه بسطر، ولن يضير «شعرية النثر» -التى لا أقر بوجودها وأستبقى تحفظاتى إزاء اسمها هذا- أن يكتب كما يكتب النثر. وإنما التقطيع صفة ملازمة للشعر وهو علامته الفارقة فليس لنا أن نضيعها.

على أن من الحق أن نقول إن تبعة الخلط بين الشعر الحر وغيره، لاتقع كلها على المترجمين ودعاة الشعر المنثور أو قصيدة النثر، وإنما شارك الشاعر نفسه فى ذلك، وهو ما سندرسه فى الفصل الثانى.

-٣-

إهمال الشعراء

لم تكن طبيعة الشعر الحرّ ولا ظروف العصر الذى نشأ فيه هى وحدها التى أضعفت مكانته لدى الجمهور؛ وإنما ساهم الشاعر الذى ينظم هذا الشعر مساهمة فعالة فى إشاعة الفوضى فى أساليبه وتفاصيله، وفى تشويه صفحته العروضية لدى الجمهور والأدباء. وكان دور الشاعر فى هذا يجرى فى اتجاهين اثنين.

(الأول) أنه أساء كتابة شعره، فلم يجعل الوزن أساسًا فيها، على ما كان الشاعر العربى يفعل، وإنما جعل التحكم للمعنى حينًا وللوزن حينًا آخر.

(الثانى) أنه ارتكب الأخطاء العروضية والسقطات الموسيقية عامدًا أحيانًا غير عامد فى أغلب الأحيان.

ولسوف نتناول كل فقْرة من هاتين على حدة.

أ- إساءة الكتابة:

الأصل فى الشعر أن يطبع بحسب وزنه وتفعيلاته، فيقف الطابع عند نهاية الشطر العروضى. وهذا القانون يسرى على الشعر فى العالم كله، فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذى يتحكم فى كتابته. إننا لا نقف بحسب مقتضيات المعانى، وإنما نقف حيث يبيح لنا العروض، ولذلك كان القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجرد أن يقفوا فى آخر الشطر كما فى كلمة (اليمنى) فى قول الشاعر:

وبعبد المجيد شلّت يدى اليمـ ـنى وشلّت به يمين الجودِ[٥٩]

كان أسلافنا صارمين فى احترامهم للشطر وللوقفة العروضية فى آخره، وفى آخر البيت، ذلك مع أن شعرهم كان ذا أشطر متساوية عروضيًا، فحتى لو أنهم رصّوه دون أن يقفوا فى آخر الشطر، لما أساء ذلك إلى شعرهم لمجرد أنه موزون وزنًا شطريًا كاملاً، بحيث لايبقى عليه خوف حتى من أن يكتب فى أسطر، دونما فواصل تفصل الشطر عن الشطر. إن هذا هو ما فعله مؤلفو كتاب عن (شكسبير) أصدرته سلسلة «اقرأ» فقد كتبوا الشعر كما يلى:

(أى صديقى بروت، اصغِ لقولى: أنا هذا مرآة صدق سأبدى لك ما لم تكن ترى من خلالك. لا تظنَ الظنون بى يا صديقى، لست بالضاحك اللعوب مجونًا، لا ولا بالمهين أبذل حبى وولائى لكل من يلقانى. لا ولا بالذى يهش ويلقى أحسن القول للحضور رياء، فإذا ما مضوا أساء حديثًا).

إن هذا الشعر مكتوب على شكل النثر. ولكنه فى الواقع نظم ولانثر؛ لأنه موزون وزنًا كاملاً وإن كانت لغته مصطنعة ركيكة، ولو كتبناه بموجب الأشطر للاح كما يلى، من البحر الخفيف:

أى صديقى بروت أصغِ لقولى	أنا هذا مرآة صدق سأبدى
لك ما لم تكن ترى من خلالك	لا تظنَ الظنون بى يا صديقى
لست بالضاحك اللعوب مجونا	لا ولا بالمهين أبذل حبى
وولائى لكل من يلقانى	لا ولا بالذى يهش ويلقى
أحسنَ القولِ للحضور رياء	فإذا ما مضوا أساء حديثا[٦٠]

إنه نظم موزون لا قافية له، وقد كتبه المترجم على صورة النثر، على أن أى إنسان يتحسس الوزن الحرى بأن يحس بأن هذا موزون لا منثور، رغم ملامح النثر التى كتب بها.

وعندما قامت حركة الشعر الحر جاءت بتطوير بارز لشكل الشطر العربى، فلم يعد هناك طول مقنن ثابت له، وإنما أصبح ذلك وقفًا على رغبة الشاعر وطول عباراته. بات الشاعر حرًا فى أن يورد أى عدد من التفعيلات فى الشطر الواحد، إذا هو حافظ على الشروط العروضية للشعر الحر، وأصبح القارئ يقرأ شعرًا ذا أشطر مختلفة الأطوال كما يلى:

بويبْ..
بويبْ..
أجراس برج ضاع فى قرارة البَحَرْ
الماء فى الجرار والغروب فى الشجر
وتنضح الجرار أجراسًا من المطر

بلّورها يذوب في أنين

«بويب يا بويب»

فيدلهمّ في دمي حنين

إليك يا بويب

يا نهري الحزين كالمطر

أودّ لو عدوت في الظلام

أشدّ قبضتي تحملان شوق عام

في كل إصبع كأنّي أحمل النذور

إليك من قمح ومن زهور

أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفّتيك يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزَهَرْ"[٦١]

إن الوزن، في هذه القصيدة جار على العروض العربيّ تمام الجريان، فهو من بحر الرجز، وقد أصاب التفعيلة الأخيرة فيه تغيير فتحولت (مستفعلن) إلى (فَعِل) حيناً وإلى (فعولْ) حيناً غير أن القارئ غير المختص لايستطيع أن يميز الأشطر من بعضها، إلا إذا نحن فصلناها له فصلاً قاطعاً ورتبناها بحسب وزنها. وذلك لأنه بدءاً، قد لا يكون يحسن الوزن، ثم إن أطوال الأشطر غير متساوية، والقافية خافتة تخلو من رنين القافية الموحدة القديمة التي تقرع السمع. ذلك فضلاً عن أن العبارة الحديثة لم تعد صارمة أو جهورية بحيث تلفت السمع كعبارات الشاعر القديم.

على أن أهمّ عامل يحدث اللبس في شعرنا الحديث هذا هو أن الشاعر لم يعد يتقيد بقانون استقلال الشطر أو البيت، فقد كان أسلافنا يعيبون الشاعر إذا ما نظم بيتاً له تتمة في بيت تال، وكان المألوف في الشعر العربي كله أن يكون البيت تاماً في حدود شطريه، وكان ذلك يحفظ للبيت عزلته ويعصم القارئ من الالتباس. أما اليوم فحتى هذا الدليل ضاع من يدي القارئ، كما نرى في أشطر بدر السياب:

أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتَّيك يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزَهَر

هذه خمسة أشطر تضمّ كلها عبارة واحدة، أى أن ثلاثة أبيات منها تشترك فى عبارة واحدة.

وهناك نقطة أخرى تحدث الالتباس. إن الشاعر المعاصر مولع بالتسكين، فأكثر قوافيه ساكنة الآخر كما فى هذه القصيدة التى اقتطفنا منها، فإذا تهاون الشاعر وأدمج الأشطر فإن القارئ قد يتلو القوافى مشكولة بحسب إعرابها. وبذلك يضيع الوزن كليًا. وهذا خطأ يقع فيه الشاعر وغير الشاعر؛ لأن الشكل يفسد الوزن الذى أقامه الشاعر على سكون. وإذن فماذا يحدث لو أن الشاعر كتب أبياته بالشكل التالى مثلاُ.

(أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال لألمح القمر يطل بين ضفتيك، يزرع الظلال ويملأ السلال بالماء والأسماك والزهر.) ترى هل سيكون هناك كثيرون يستطيعون أن يحزروا أن هذا شعر؟ لا أظن. ذلك أن الوزن خافت، والعبارة خالية من رنين الشعر القديم وفخامته، والشكلُ، حين يضاف إلى أواخر الكلمات، يقضى على الوزن. وهكذا يتحول الشعر إلى نثر ويضيع الجرس.

لذلك السبب المهم ينبغى لنا أن نتخذ الطريقة العربية فى كتابة الشعر مساعدة للقارئ على تحسس الوزن فيه. إن الشطر هو الحاكم وعلينا أن نخضع له ونحن نرص شعرنا الحر على الصفحة. علينا أن نكتب الشعر الحر بحسب الأشطر، فنضع كل شطر منفردًا على سطر مستقل، كما فعل بدر شاكر السياب فى قصيدته التى اقتطفنا منها، وإنما يكمن الخطر فى أن يقسم الشاعر أبياته بحسب المعنى، وهو خطر يمس القارئ والشاعر معًا كما سنذكر وشيكًا ونريد الآن أن نأتى بنموذج من الشعر المرصوص رصًا سقيمًا لايقوم على أساس، وإنما تلعب به أهواء فوضوية تنم عن قلة المعرفة بشئون العروض. هذه أبيات من قصيدة حرة الوزن كتبها الشاعر نصًا على الوجه التالى:

على وجهي رمال الشكّ أصوات

بلا معنى. رمال تشرب الغيم المدوّى

عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا

وعد على دربي، سوى ريح وعتم في

أراض جوّها نار، وموت مثلما

كانت ليالينا وآتينا. أنبقي في متاه

الرمل أقدامًا تجرّ الجوع والحمّى

بلا مأوى، تجرّ الخيبة الكبرى: أنبقي

حفرة للريح أحداقًا رسا فيها فراغ

الهوّة الكبرى، فنحن الآن لا ندري

أيبقى الكون إن متنا، أكانت هذه

الأشياء لولانا، ترى كانت

على وجهي دروب تنتهي في الغيب

في المنفى(٦٢)

أول وهلة، حين قرأت هذا «الكلام» لم أفهم له وزنًا معينًا كما للشعر. لقد رأيت البيت الأول من بحر الهزج.

على وجهي رمال الشك أصوات

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلـــن

ولكن الشطر الثالث لاح لي من بحر آخر هو بحر الرمل المحنوف.

عند آفاقي فلا ذكرى أغنـــيها ولا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ثم حيّرني الرابع فلم أعرف له وزنًا مقبولاً غير أن يكون من (الرجز) على هذا الشكل:

وعـد علـى دربــى سـوى ريـح وعتـم فى

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعـ

وعلى هذا تكون الأشطر الأربعة الأولى قد انتقلت من (الهزج) إلى (الرمل) إلى (الرجز)، وهى ثلاثة أوزان لم يجمع بينها العرب، فما معنى هذا؟ أترى الشاعر ينثر؟ أم أنه يضحك منا ويستخف بالعروض؟

وحين نعود لنقرأ تلك الأشطر محاولين حل لغزها نلاحظ أن فيها فصلاً شنيعًا متواصلاً بين أشياء لاتسيغ اللغة العربية أن يفصل بينها مثل الجار والمجرور فى قوله:

... سوى ريح وعتم فى
أراض جوّها نار

فجعل حرف الجر فى شطر ومجروره فى شطر آخر. ومثل المضاف والمضاف إليه وقد فصلهما الشاعر بلا مبالاة فى قوله:

أنبقى فى متاه
الرمل أقدامًا تجرّ الجوع والحمّى

وفى قوله:

أحداقًا رسا فيها فراغ

الهوة الكبرى .

ومثل الفصل بين اسم الإشارة والمشار إليه فى قوله:

أكانت هذه
الأشياء لولانا..

ومثل الفصل بين (مثلما) وفعلها فى قوله:

... وموت مثلما
كانت ليالينا وآتينا..

وفوق ذلك كله ارتكب الشاعر بدء سطر بهمزة وصل وهو أمر مستحيل؛ لأن العرب لا تبدأ بساكن قط. وقد مرّ مثال هذا فى نموذج الفصل بين المضاف والمضاف إليه وغيره.

ويسأل الناقد الحيران نفسه: ترى لماذا يتكلف الشاعر كل هذا التصنع فى لغته فيفصل بين ما لا ينفصل ويبدأ بهمزة وصل ونحو ذلك؟ إن الشاعر لا يفعل مثل هذا إلا وهو واقع فى ورطة بسبب الوزن، فهل ترى ساقت هذا الشاعر ضرورة قاسية إلى أن يقسر قواعد لغتنا بهذا الشكل القبيح؟

على أن البحث ينتهى بنا إلى الخيبة، وسرعان ما يثبت لدينا أن هذا االشاعر يرتكب الإساءات إلى اللغة العربية دونما داع من أىّ نوع. على العكس، إن قصيدته تكون أكمل وزنًا ولغة لو أنه كتبها بحسب مقتضيات استقلال الشطر. والحقيقة المرّة التى ستصدمنا أن أبيات الشاعر سالمة عروضيًا، فى حقيقة الأمر، فليست هى من الهزج والرمل والرجز كما لاحت لنا، وإنما هى من (الهزج) وحده ولم يخرج الشاعر فيها عن الوزن.

كيف حدث هذا إذن؟ أترانا نحن الذين نجهل الوزن؟ الجوابُ نفى. وإنما وقعنا فى الخطأ؛ لأن الشاعر أراد لنا ذلك حين أساء رصف قصيدته. وإنما كان ينبغى له أن يكتبها بحسب إيقاع وزنها، فلاينهى الشطر إلا فى ختام التفعيلة، ولا يبدأ شطراً بنصف تفعيلة. وها نحن نشطب صورة قصيدته كما كتبها هو ونعيد رصف أشطرها بحيث يتضح فيها وزن (الهزج):

على وجهى رمال الشك أصواتٌ بلا معنى
رمال تشرب الغيم المدوّى عند آفاقى
فلا ذكرى أغنّيها ولا وعد على دربى
سوى ريح وعتم فى أراض جوّها نارُ
وموت مثلما كانت ليالينا وآتينا
أنبقى فى متاه الرمل أقداما
تجرّ الجوع والحمّى بلا مأوى
تجرّ الخيبة الكبرى
أنبقى حفرةً للريح أحداقًا رسا فيها
فراغ الهوة الكبرى

فنحن الآن لاندرى أيبقى الكون إن متنا؟

أكانت هذه الأشياء لولانا؟

ترى كانت على وجهى

دروب تنتهى فى الغيب، فى المنفى؟

الآن بانت القصيدة سليمة، سلمت من الغلط التعبيرى الكامن فى فصل ما لا ينفصل والبدء بساكن، وسلمت من الغلط الوزنى الكامن فى الانتقال من الهزج إلى الرمل إلى الرجز(٦٣) فليقارن القارئ بين هذا الكلام المعقول الجارى على بحر واحد، وبين ذلك الكلام نفسه وقد أساء الشاعر توزيعه، فكأنه لا يعرف الوزن ولا يحمل عنه فكرة.

وإننا لنتساءل الآن: لم ترى كان ذلك؟ لماذا يهين شاعر ما شعرهُ بهذا الشكل، وإذا لم يكن لديه داع أدبى معقول، مثل ضرورة الوزن، فلأى سبب يمزق قواعد اللغة العربية على هذه الصورة؟ وأى ذوق عربى سليم يحتمل من الشاعر – مهما ورطته دروب الوزن– أن يأتى بمضاف فى آخر الشطر، وبمضاف إليه فى أول الشطر التالى؟ إن هذا، فى الواقع، لايعدو أن يكون عبثًا لا غاية له، ولاينبغى للناقد أن يسكت عليه. إن للفوضى والقبح حدوداً

وإنما كان هذا وأمثاله جانبًا من الأسباب التى جعلت الجمهور العربى يقف موقف النفور من الشعر الحر، فليت الشاعر الناشئ يلتفت ويكف عن عبثه هذا الذى كثرت أمثلته فى شعره.

ب- الغلط العروضى:

يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر إلى كون الشعراء الذين ينظمون ذلك الشعر ضعيفى الأسماع بحيث يرتكبون أخطاءً عروضية مشوهة وهم لايشعرون. وأنا أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوى على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عنه.

وهذه النسبة العالية تلفت النظر، وتجعلنا نتساءل فى جدّ حريص: لماذا يخطئ المعاصرون فى الشعر الحر كثيراً، مع أن أوزانه هى عين أوزان الشعر الخليلى الذى

ينظمه هؤلاء الشعراء أنفسهم فلا يخطئون؟ والحق أنه سؤال مهم يستأهل أن نقف عنده ونفحصه. وسنردّ عليه في نُقَط مرقومة:

(أولاً) ينبغي لنا أن نلاحظ أن الشعراء الذين نظموا بالأوزان القديمة لا يخلون من الأخطاء العروضية، وفي وسعنا أن نملأ صفحات كثيرة بأغلاط شعراء لا يصدق القارئ أنهم يخطئون. هذا مثلاً بيت من الطويل لعلي محمود طه:

وأصغى إليه الضوء في صفو جذلان

وأضفى على الوادي شعاع حنان[٦٤]

وهو بيت لايستوي وزن شطريه اللذين يجريان كما يلي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولُ فعـــولن

أو أنهما يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب، وليس الغلط مقصوراً على علي محمود طه. فلمحمود حسن إسماعيل أخطاء مثلها، هذا مثال منها، من الخفيف:

طعنةٌ من معاذَ أخرس فوها فاك بعد ما كنت تنهى وتأمر[٦٥]

وشطره الثاني مكسور كسراً لايجبر لأنه خارج على الوزن.

وهذا صالح جودت في ديوانه (ليالي الهرم) قال من (الخفيف):

ارفعيه عن الثرى كما رفع الله إلى خلده نبي الصليب

وإنما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة (كما) التي يتوقف عليها المعنى، ولنزار قباني في أوائل حياته الشعرية من البحر السريع:

لعنت من صفراء جاحدة مـــاذا تمنـــيت ولـم أفعلِ

ابـــن ثمانـــين رضـــيت به لتغرقي في الذهب المثقل[٦٦]

إن في عروض هذين البيتين زحافًا قبيح الوقع من الصنف الذي نحاسب عليه شعراء الشعر الحر

ولغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هذا مجال ذكرها. ومن ذلك نرى أن الخطأ ليس مقصوراً على الشعر الحر وإنما يقع فى سواه أيضًا، وقد تكون جذور أخطاء الشعراء الجدد كامنة فى أخطاء أسلافهم من شعراء الشطرين، فلاينبغى لنا أن نحاسب المعاصرين المتحررين وحدهم، ولا ينبغى أن نعدّ الغلط ظاهرة ملازمة للشعر الحر بحيث نبيح لأنفسنا أن نطرد هذا الشعر من حظيرة الشعر العربى.

(ثانيًا) ومع ذلك فإن الغلط فى الشعر الحر أكثر منه فى شعر الشطرين بشكل واضح يلفت النظر. إننا قد نجد خطأ عروضيًا فى قصيدة واحدة من عشر فى أسلوب الشطرين، فى حين نجده فى ثمان من عشر فى الأوزان الحرة، وهذه نسبة غير هينة تجعل الغلط فى الشعر الحر ظاهرة متمكنة ينبغى أن تخصّ بالملاحظة.

والسبب الأكبر فى هذه الحقيقة هو أن الشعر الحر أصعب من شعر الشطرين. وذلك واضح لكل من يعرف العروض العربى ولو معرفة بسيطة. إن القصيدة العربية التى تستعمل بحر الرمل بأسلوب الشطرين تأتينا بثلاث تفعيلات فى كل شطر فلا تتعدى ذلك، ويكون كل شطر من الأشطر مساويًا فى الطول لكل شطر آخر، وإذ ذاك يكون التعثر نادراً وملحوظًا فلا يفوت الشاعر ولا الناقد ولا القارئ؛ ذلك أن موسيقى الشطر ترن فى السمع لمجرد أنها تتكرر دونما تغيير فى كل شطر.

ولكن ماذا يكون حال الشاعر، وهو ينظم قصيدة من بحر الرمل هذا، على الوزن الحرّ؟ إن الشطر هنا لم يعد يساوى الشطر فى الطول، وإنما يضع الشاعر شطراً ذا تفعيلتين إلى جوار آخر ذى أربع. ومن ثم فإنه يحتاج إلى مزيد من اليقظة والتنبه لكى يضبط الوزن ويسيطر على الموسيقى. ولذلك يحتاج من يتصدى لنظم الشعر الحر إلى أن يكون ممرنًا تمرينًا عظيمًا على استعمال الأوزان ذات الشطرين بكل تشكيلاتها بحيث يصبح استعمال التفعيلات لديه يسيراً، وبحيث ترن الموسيقى فى كيانه رنينًا عفويًا يميزه حق التمييز. وهذا ليس يسيراً. فليس كل شعرائنا موهوبين. ليسوا كلهم ممرنين على النظم تمرينًا يجعل دروب الأوزان واضحة فى أذهانهم. ومن ثم فإن أسلوب الشطرين أهون على هؤلاء لو تأملوا إن من لم يحسن أسلوب الشطرين ومجارى البحور حق الإحسان لن يعرف كيف يخرج على عدد التفعيلات أو لنقل إن من لم يعرف أن ينظم قصيدة كل أشطرها متساوية الطول لن يعرف أن ينظم قصيدة يكون شطر منها طويلاً والثانى أقصر والثالث أقصر. تلك مسألة بديهية.

(ثالثًا) يقع جانب من اللوم، فى قضية الأخطاء العروضية الشائعة فى الشعر الحر، على عواتق النقاد العرب المعاصرين؛ ذلك أنهم رفضوا أن يقوموا بواجبهم فى نقد ذلك الشعر وغربلته، وإنما كان كل ما فعلوه أنهم هاجموه بكلمات جارحة وسخروا ممن ينظمه. ولقد كتب كثير منهم باختصار واحتقار وهزء عن الحركة كلها. وكانت حدة اللهجة وعصبية العبارات، ونبرة التحامل تشى بأنهم غاضبون وأن ما يقولونه -لذلك- بعيد عن الموضوعية. وكانت النتيجة المحتومة أن الشعراء الناشئين، وبعضهم مصاب بصلف الجهل، رفضوا أن يصغوا إليهم، وزادوا بأن جابهوهم بالسباب المقابل والهجوم والسخرية. ولم يقع الحيف فى هذا إلا على الشعر العربى نفسه.

ولعل أكثر اللوم فى هذه المعركة اللفظية المزرية يقع على النقاد لا على الشعراء؛ ذلك لأن الناقد الذى يسمى نفسه ناقداً ثم يجهل أن الشعر الحر موزون جار على العروض العربى تمام الجريان، بحيث يتعرض للزحاف والعلل والتدوير، ويرد على المشطور والمجزوء، وتكون له ضروب، هذا الناقد يحكم على نفسه بأنه ليس ناقداً، وإنما هو واحد من أولئك البسطاء الذين لا يتورعون عن أن يدلوا بآرائهم فى كل موضوع، بلى، قد يكون هذا الناقد كفئًا فى نقد موضوعات أخرى غير الشعر، إلا أنه على كلٍ ليس ناقداً للشعر ما دام لايميز الموزون من غير الموزون.

ولقد كانت نتيجة هذه الأحكام السطحية المتسرعة من بعض الأدباء، أن الشاعر الناشئ الذى ينظم الشعر الحر ويدرى أنه شعر لا نثر، وأنه موزون بحيث يمكن أن يحاسب عليه، هذا الشاعر فقد ثقته بالناقد، ومعه الحق. وقد جعله ذلك يتمادى ويبالغ فلا يتنزل إلى الإصغاء إلى تصحيح مصحح، فإذا نبهه ناقد مخلص إلى خطأ عروضى، اتهمه بأنه ناقد رجعى يريد الاقتصار على أسلوب الشطرين. وانتهى الأمر إلى أن يصبح هذا الشاعر جامحًا، يخرج على العروض وعلى الموسيقى وعلى الذوق باسم «الحرية».

وهكذا انطلق الشعراء الناشئون يخطئون أفظع الأخطاء وهم يحسبون أنهم يأتون بأعظم التجديد، ومضى الناقد يسب ويهاجم ويسخر دون أن يستطيع مساعدة هؤلاء الناشئين الذين يحتاجون إلى التوجيه والرعاية والتشجيع. والحق أن بعضهم شعراء ذوو موهبة، غير أن جموحهم وعنادهم وسوء فهمهم للحرية قد ظلم مواهبهم وقطع عليهم طريق النمو والتكامل، واليوم يكاد الشعر الحر يلهث تعبًا على أيديهم.

هذه مشكلة الغلط العروضى فى الشعر الحر، وسوف نفرد الفصل التالى لأكثر أصناف هذا الغلط شيوعًا

الفصل الثانى
أصناف الأخطاء العَروضية

نحاول فى هذا الفصل أن نصنّف الأخطاء العروضية التى يقع فيها الشعراء فى شعرهم الحر وندرسها دراسة قصيرة بمقدار ما يتسع المقام، مستعينين فى ذلك بالأمثلة.

وقد رأيت، بعد دراسة بطيئة متمهلة لما يُنْشر من الشعر الحر، أن الأخطاء الشائعة فيه يمكن أن تصنف إلى أربعة أصناف بارزة وهى:

أ - الخلط بين التشكيلات.

ب- الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً.

ج- أخطاء التدوير.

د- اللعب بالقافية وإهمالها.

وسوف نقف عند كل صنف من هذه الأصناف وقفة متمهلة.

أ- الخلط بين التشكيلات:

لعلنا جميعاً، قراءً ونقاداً، وشعراء، نتفق على أن الأبيات التى تخرج عن الوزن فى قصيدة ما تجرح أسماعنا، وتجعلنا نضيق بالقصيدة ونرفض أن نتمّ قراءتها. والواقع أن هذا هو السبب الذى يجعل الجمهور يقف من الشعر الحر موقف النفور والرفض. إن هذا الشعر، يحتوى على نسبة عالية من النشاز الموسيقى وأغلاط الوزن، ولذلك فإن القارئ، مهما كان ضعيف القدرة على تحسس الوزن، يشعر بالضيق حين يقرأ القصائد الحرة التى يتعثر ناظمها فى الوزن.

ويكاد الخلط بين التشكيلات يكون أفظع أنواع الغلط وأكثرها شيوعاً فى الشعر الحر، وأساس هذا الخطأ أن كثيراً من الشعراء والناظمين، وأكثرهم ناشئون، قد حسبوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر إلى (التفعيلة) بدلاً من (الشطر) إنما تعنى أن فى وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة فى ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة فى الحشو. فإذا كان ينظم قصيدة من بحر الرجز تجرى هكذا

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ظنَّ أن من السائغ له أن يخرج عنه إلى أية تشكيلة أخرى من تشكيلات الرجز المباحة مثل هذه:

مستفعلن مستفعلن فعلن

وهذا خطأ كما سبق أن أوضحنا. نعم، إن التشكيلتين كلتيهما تنتميان إلى بحر الرجز، ولكن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة فى القصيدة الواحدة.

وكان منشأ هذه «الكبوة» التى وقع فيها شعراؤنا المعاصرون أنهم ظنوا أن البحور الشعرية تصبح فى الشعر الحر متجاوبة مع تشكيلاتها جميعاً بحيث يصح المزج بينها، كذلك فسروا «الحرية» فى هذا الشعر الجديد، وكذلك خرجوا على الأذن العربية، فكان لابد للقراء المتذوقين أن ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر.

والحق أن الشاعر الأصيل الذى أرهف سمعه بالإغراق فى قراءة الشعر العربى لا يمكن أن يقع فى المزج بين التشكيلات فى قصيدة واحدة، وإنما وقع مثل ذلك لدى شعراء موهوبين، لأنهم، فيما نظن، أسكتوا صوت فطرتهم الشعرية وانساقوا مع تجديد حسبوه منطقياً. ولقد شجع خطأ الواحد منهم أخطاء الآخرين ونصرها، فكان الشاعر منهم يشيح عن صوت نفسه المرهفة التى تأبى عليه المزج بين المتنافر، لمجرد أن شاعراً آخر منهم قد ارتكب ذلك المزج.

وقد تكون أسباب الخلط غير هذه لدى شعراء آخرين. إن من الشعراء المعاصرين فى وطننا العربى من ينقصهم التمرين، ومنهم ناظمون لايرتفعون إلى مستوى الشعر، وكلا الطائفتين معرضة إلى أن ترتكب الأخطاء، ونحن فى عصر بات ازدراء العروض فيه يعتبر صفة ملازمة للشاعر الموهوب، وقد شاعت مثل هذه النظريات المضللة شيوعاً عظيماً بين الناس.

وكانت نتيجة هذا كله أن الشعر الحر غص بالخلط بين التشكيلات، ووقع مثل ذلك حتى لدى شعراء مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً مثل: سليمان العيسى، ونزار قبانى وفدوى طوقان، وهم جميعاً شعراء ذوو وزن. وهذه فدوى مثلاً فى قصيدة لها، وزنها الرجز افتتحتها قائلة:

تحبّنى صديقىَ المقـــرّب الأثير[٦٧]؟

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول

وقد كان ينبغي لها، حسب قانون الأذن العربية، أن تقصر حريّة القصيدة على التلاعب بعدد تفعيلات الحشو الموحدة (مستفعلن)، مع إثبات التفعيلة الأخيرة الشاذة (فعول) بحيث ترد فى أخر كل شطر من القصيدة(٦٨).

على أن فدوى لم تفعل ذلك. وإنما راحت تعبث بكل من الحشو والضرب، خلافاً للقاعدة العربية، فضاع الوزن وأصبحت القصيدة مجموعة من تشكيلات الرجز كما نرى من الفقرة التالية منها، وسوف نكتفى بأن نثبت تفعيلة الضرب ما دامت تفعيلة الحشو ثابتة لاتتغير وهى (مستفعلن):

وكنت فى يأسى أمدّ خلفها اليَدَين	(فعولْ)
أودّ لو بلغتُها، لمستُها حقيقةً	(مستفعلن)
شيئاً يُمَسّ صدقُه بالراحتين	(مستفعلان)
كانت سراباً فى سراب	(مستفعلان)
الحب عند الآخرين جفّ وانحصر	(فَعِلْ)
معناه فى صدر وساق(٦٩)	(مستفعلان)

ما معنى هذا؟ إن الشاعرة قد جمعت بين أربع تشكيلات لم يجمع بينها العرب قط؛ وإنما كانت القصيدة الواحدة تستعمل تشكيلة واحدة لاتتعداها، وحين تقع علة فى ضرب القصيدة، سواء أكانت علة نقص أم علة زيادة، فإنها تتكرر بعد ذلك فى كل شطر من أشطر القصيدة وتصبح قانوناً. وعلى ذلك تبدو أبيات فدوى مصابة باختلال وما من عروضى يستطيع أن يقبلها، بل إن فدوى نفسها، بحسّها الشعرى الرقيق، لو أعطت فطرتها الحكم، لشطبت ها الخروج وأبت أن تقع فيه. والواقع أننا لانجد له مثيلاً فى قصائدها ذات الشطرين أو ذات الشطر الثابت الطول.

ب- الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً

فى أبيات فدوى التى نقلناها فى الصفحات السابقة ورد الشطران المتجاوران التاليان:

كانت سراباً فى سراب

كانت بلا لون بلا مذاق

وقد توهمت الشاعرة أن كلمة (مذاق)، بصفتها مساوية لكلمة (سراب) فى الطول، تستطيع أن ترد جواباً لها فى الشطر التالى على سبيل الإيقاع والنغم وغير ذلك مما أرادت الشاعرة فى هذه القصيدة، أن تستعيض به عن القافية. وهى قد التزمت هذا عبر القصيدة كلها فكانت قوافيها: (أثير، سنين، عبور، دروب، قديم، صغار، شتاء، فقير، صغير، ظماه، حياه، نضير، عبير..إلخ). غير أن الظرف العروضى الذى أحاطت به الشاعرة هذه القوافى يجعلها غير متناسقة ولا متساوية. والواقع أن الكلمات التى تتساوى فى طولها، فى واقعها اللغوى، ليست بالضرورة متساوية فى داخل القصيدة؛ وذلك بسبب تحكم التفعيلات والأنغام. وشطرا فدوى اللذان نسخناهما مثال على ذلك.

إن وزن الشطرين كما يلى:

كانت سراباً فى سراب

مستفعلن مستفعلان

كانت بلا لون بلا مذاق

مستفعلن مستفعلن فعولْ

وعلى هذا فإن ضرب الشطر الأول ليس هو كلمة (سراب) كما تتوهم فدوى؛ وإنما هو قولها (باً فى سرابْ) الذى يساوى التفعيلة (مستفعلان)، وأما ضرب الشطر الثانى فهو كلمة (مذاق) وحدها، لأنها تفعيلة كاملة ، إن موقع كلمة (مذاق) من التفعيلة (فعول) ليس هو موقع (سراب) من تفعيلتها (مستفعلْان)، وهذا يجعلهما مختلفتين بحيث لا يصح أن تتجاورا هنا وليستا قافيتين. ولقد كررت فدوى هذا الخطأ مراراً فى قصيدتها فقالت فى أولها:

تحبنى صديقى المقرّب الأثير

أحبّه يظلّ نسمة رخيّة العبور

فكانت (الأثير) تفعيلة كاملة، بينما بقيت (العبور) جزءاً من تفعيلة وجعلهما ذلك مختلفتين بحيث لم تشكلا قافية.

وهذا الخطأ، كسابقه، مألوف فى الشعر الحر الذى يكتبه غير فدوى من الشعراء، ففى عين عدد «الآداب» الذى نشرت فيه قصيدة فدوى، قصيدة مضطربة الوزن، عنوانها (الممثل) كتبها مجاهد عبد المنعم مجاهد، وجاء فيها من نماذج الخلط بين الوحدات المتشابهة ظاهرياً كثير، قال:

وعندما انتهيت من كتابته

أحسست أننى أموتُ فى نهايته

ووزن الشطرين كما يلى:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلْ

إن قافية الشطر الأول هى كلمة (كتابته)كلها، وأما قافية الشطر الثانى فهى مقطع (يته) التى هى جزء من كلمة نهايته. وقد كان يستطيع أن يضع الكلمة الكاملة قافية لو قال مثلاً:

أحسستنى قد مُتّ فى نهايته

ومن يُقلِّب قصائد الناشئين الحرة يجد كثيراً من هذا الخلط المؤسف بين الوحدات، وهو خلط ترفضه الأذن الشعرية المرهفة، كما يرفضه الناظم العروضى المرِن الذى أحسن درس العروض، فلا الموهوب يقبله ولا العارف بالعروض. أقول هذا مع تقديرى لشاعرية مجاهد عبدالمنعم.

والحقيقة التى لاينبغى أن تفوتنا أن الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً ليس إلا جزءاً من الخلط بين التشكيلات. إن شطرى فدوى ينتمى كل منهما إلى تشكيلة؛ لأن (مستفعلن مستفعلان) تختلف كل الاختلاف عن (مستفعلن مستفعلن فعول) كما سبق أن شرحنا فى موضوع التشكيلات، وكان على الشاعرة، ومثلها الشاعر، أن تختار إحدى التشكيلتين وتجرى عليها فى القصيدة كلها، وبذلك تكون الوحدتان (سراب) و(مذاق) المتساويتان فى الشكل، متساويتين عروضياً أيضاً لوقوعها فى المكان عينه من التفعيلة. والأمر كذلك بالنسبة للكلمتين (كتابته) و(نهايته).

وفى ختام هذه الفقرة من بحثنا أحس القارئ يسألنى: لماذا لم يقع أسلافنا الشعراء فى مثل هذا الخلط بين الوحدات؟ ولماذا عرف هذا الداء فى عصرنا؟ والجواب

أن الشعر الحر أصعب من الشعر ذى الأشطر المتساوية؛ لأن التساوى كان يضطر الشاعر إلى أن يورد عين التفعيلات فى كل شطر. فإذا بدأ القصيدة: مستفعلن مستفعلن فعول.

فإذا هذا يبقى طولاً ثابتاً لكل شطر تال، فلا يستطيع الشاعر أن يخطئ. وأما الشاعر الحديث فإن ظروفه صعبة؛ لأن من حقه أن يطيل الشطر ويقصره. وهذا يجعله أكثر تعرضاً للمزالق.

ج- أخطاء التدوير

ما زال الجمهور العربى يشكو من أن الشعر الحر يلوح له نثراً لا وزن له. وأحسب أن كثرة التدوير فى شعر الشعراء الناشئين تساهم، بنسبة عالية، فى إشاعة هذا الإحساس فى نفوس القراء. ويكمن سبب ذلك فى جوهر التدوير نفسه؛ لأنه فى حقيقته مد للعبارة وإطالة للشطر، فإذا كان الشاعر ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضى، لاح وكأن ما يقوله نثر خال من الموسيقى والإيقاع.

ونحب أن نورد مثلاً: إنى أسحب أول عدد أصادفه من مجلة (الآداب) فأقع فيه على قصيدة لخليل الخورى من دمشق يبدؤها قائلاً من الكامل:

أنا فى انتظار المعجزة

من أين؟

لا أدرى! ولكنى هنا ألتاث

يوجعنى انتظار المعجزة

الصمت فى الأغوار يزحف

يأكل الأبعاد يفترس الزمان

أصغى أكاد أحس

أحدس ما تحيك[٧٠] أنامل الصمت العميق[٧١]

إن هذه الأشطر تزخر بالتدوير. هناك من الأشطر المدورة الثانى والثالث والخامس والسابع. وحيث إن الشعر الحر ذو شطر واحد كما سبق أن قررنا، فإن التدوير يصبح ممتنعاً كل الامتناع فيه؛ لأن العرب لاتدوّر ضرب الشطر أو البيت، وإنما

يدوّر العروض وحسب. ثم إن الحاجة إلى التدوير تنتفى أصلاً فى كل شعر حر؛ ذلك لأن طول الشطر غير معين بحيث يستطيع الشاعر أن يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنياً عن التدوير. وعلى هذا الأساس كان ينبغى أن يجمع الشاعر كل شطرين مدورين معاً. وبذلك تصبح قصيدته كما يلى:

أنا فى انتظار المعجزة

من أين؟ لا أدرى ولكنى هنا ألتاث يوجعنى انتظار المعجزه

الصمت فى الأغوار يزحف، يأكل الأبعاد، يفترس الزمان

أصغى أكاد أحس أحدس ما تحوك أنامل الصمت العميق.

وعندما نكتبها هكذا، كما ينبغى أن تكتب وكما تفرض قواعد العروض العربى، نلاحظ أنها طويلة الأشطر فى الغالب مع شىء من عدم الانسجام بين الشطر الأول القصير والأشطر الثلاثة التالية على أنها مع ذلك جميلة التعبير جارية على قواعد البحر الكامل. والمأخذ على هذه الأشطر هو كما قلنا عدم التناسق بين طولها، فأين الشطر الأول المكون من تفعيلتين من الشطر الثانى المكون من ست؟ أو من الثالث والرابع وكل منهما ذو خمس تفعيلات؟

ولايقل سوء تأليف عن ذلك كون الشطر الثانى فى حقيقته بيتاً ذا شطرين من البحر الكامل هذا وزنه:

من أين لا أدرى ولكنى هنا	**ألتاث يوجعنى انتظار المعجزه**
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	**متفاعلن متفاعلـن متفاعلـن**

ومن هذا ندرك أن الأشطر الثلاثة (٢ و٣ و٤) فى أصل الشاعر لم تكن فى الحقيقة إلا بيتاً واحداً ذا شطرين. فلماذا إذن كتبه الشاعر هكذا:

من أين

لا أدرى ولكنى هنا ألتاث[٧٢]

يوجعنى انتظار المعجزة؟

إنه أولاً يقطع بيتاً تقطيعاً لا صلة له بالوزن، وهذا غير مقبول، فإنما التقطيع صفة يفرضها الوزن ولايتحكم فيها سواه، ثم إن الشاعر بهذا التقطيع المتعسف يجعل

أشطره مدورة فى موضع لايسوغ فيه التدوير. ذلك فضلاً عن أن القواعد البلاغية لاتبيح أن نفصل عبارة (من أين) عن عبارة (لا أدرى). وليس من غرض بيانى يسوغ فصل الفعل (ألتاث) عن الفعل (يوجعنى) وهما فى مرتبة نحوية واحدة. ومهما كان فإن فصل العبارات عن بعضها فى الشعر ينبغى ألا يكون إلا إذا اقتضته وقفة عروضية، فلا شىء سواها يستطيع تقرير فصل غير مباح. هذا مع العلم بأن بعض الفصل لاتبيحه حتى وقفة عروضية، وذلك مثل الفصل بين مضاف ومضاف إليه ونحوه.

والواقع أن السادة الشعراء يرتكبون فى الواقع إساءتين، أولاهما: أنهم يقعون فى التدوير فى الشعر الحر مع أنه ممتنع فيه لأنه شعر ذو شطر واحد، وثانيتهما: أنهم بالإضافة إلى خطيئة التدوير، يقسمون الشطر إلى أشطر على أساس المعنى، مع أن الشطر فى العروض وحدة موسيقية مستقلة، وينبغى أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلاً ملحوظاً بترك فراغ على الورق.

هذا وأمثاله يشير إلى أن القصيدة قد أفلتت من سيطرة الشاعر المعاصر، فهى تقوده وتجرى به حيث تشاء، وهو لايملك من عدة اللغة، والعروض ما يعينه عليها. إنه غير شاعر بوحدة الشطر، تارة يبدأ شطراً بالنصف الأخير من الكلمة، وتارة ينهى شطراً بالنصف الأول من الكلمة. وأحياناً يورد بيتاً ذا شطرين متساويين على النمط الخليلى وهو يظن أنه يكتب شعراً حراً تتعدد أطوال أشطره. وتراه يكتب أبياتاً مدورة وهو يحسب أن كل شطر فيها مستقل، وأحياناً يضع قافية فى نهاية الشطر ويظن أنها هى القافية، مع أن شطره مدور بحيث يذهب نصف القافية إلى الشطر التالى فلا تعود قافية. وكل هذه الفوضى تنشأ عن وقوع الشاعر فى التدوير وهو غافل.

أليس التدوير مسألة عروضية بحتة مرتبطة بالمعنى وبالموسيقى؟ ومن قال إننا أحرار فى استعماله حيث شئنا ومتى شئنا؟ لنأخذ هذه الأشطر من خليل الخورى كما كتبها هو:

آه متى يشتد عصف الريح،

عصف الريح روح البحر،

لولا الريح جف البحر، آه

من يحث لنا السحاب؟

أربعة أشطر جميلة سطرها الشاعر وهو لايدرى أنها فى واقعها العروضى شطر واحد لاينفصم نهايته كلمة (السحاب). ولقد كان التدوير المتصل ثقيلاً هنا؛ لأن المعنى كان يقتضى الوقوف بعد الاستفهام الأول (آه متى يشتد عصف الريح؟)، وكان ينبغى أن ينتهى الشطر عند آخر هذا السؤال انتهاء عروضياً لينسجم الوزن والمعنى كما ينبغى لهما فى كل شعر جيد. وأما عبارة (عصف الريح روح البحر) فقد كان حقها أن تفصل فصلاً كاملاً عن سابقتها؛ لأنها عبارة خبرية وما قبلها استفهام يختلف عنها بلاغياً.

وإنما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له، وهذا هو القانون فى كل تدوير، وإذن فما الداعى إلى أن يربط الشاعر العبارتين (متى يشتد عصف الريح؟) و(عصف الريح روح البحر)؟ ما من جواب منطقى سوى أنها قد تكون «ضرورة»، فإن فى الأمة العربية اليوم جيلاً من الأدباء والشعراء الناشئين يحسبون هدم قواعد البلاغة والنحو والعروض مظهراً من مظاهر التجديد، ولذلك لا نجدهم يعنون بمراجعة قاموس أو مرجع فى القواعد، لا بل إنهم يستخفون بالناقد الذى يعاتبهم على إهمال قاعدة أو استعمال لفظة على قياس فاسد. وليس من الضرورى أن يكون خليل خورى أحد هؤلاء، فإن قصيدته هذه تشير إلى قدرة تعبيرية ملحوظة.

وما نتيجة كل هذا التدوير بالنسبة للقارئ الذى ليس شاعراً؟ إنه يرتبك ولايعرف حدود الوزن. يقرأ شطر الشاعر:

يأكل الأبعاد يفترس الزمان

أو شطره:

عصف الريح روح البحر

فلايجد له وزناً معروفاً، ولا يجده منطبقاً على أى بحر من بحور الشعر. فلا يكون منه إلا أن يحكم بأن هذا نثر بلا وزن. وينبغى لنا ألا نلومه. وهل الناس كلهم شعراء يعرفون حدود الأوزان؟ لا، بل إن كان الشاعر لايعين حدود الشطر فكيف ننتظر ذلك من القارئ البسيط الذى يقرأ الشعر ليجد فيه لذة ونشوة وحسب، وكثيراً ما يضيع بين حدوده؟

د- اللعب بالقافية وإهمالها:

بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالى منذ عصور بعيدة، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبى، ودرجت الأغانى التى تستعمل أكثر من قافية واحدة. وفى عصرنا هذا شاعت الرباعيات والثنائيات وخطط القوافى المعقدة، غير أن القافية بقيت ملكة تتحكم فى الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف. ومضى ذلك حتى السنوات الأخيرة، بعد قيام حركة الشعر الحر واستسلام الشعراء الشباب لها بلا تريث ولاتمحيص. فلقد بدأنا مؤخراً نقرأ قصائد لا قافية لها على الإطلاق، وارتفعت أصوات غير قليلة تنادى بنبذ القافية نبذاً تاماً. وكان هذا صدى للشعر الغربى، وهو قد عرف الشعر المرسل الذى يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير، فكان هذا الشاعر الإنكليزى الكبير يكتب شعراً لاقافية له فى الغالب فلا يأتى بقافية إلا فى خاتمة الفصل إيذاناً بانتهائه. والشعر الغربى اليوم أغلبه بلا قافية، ومن هناك جاءتنا الفكرة فاستجاب لها بعض الشباب ومضوا فى تطبيقها. على أننا لانملك إلا أن نلاحظ أن الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية، ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهرباً إلى السهولة وتخلصاً من العبء اللغوى الذى تلقيه القافية على الشاعر. وأنا أومن بأن الحرية ينبغى ألا تمنح إلا لإنسان قادر على أن يلتزم القيود وإلا أصبحت قيداً

على أن مسألة نبذ القافية ليست جديدة كل الجدة فى الشعر الحديث، ففى ديوان الزهاوى الذى توفى حين كنا نحن صغاراً قصيدة جارية على أسلوب الشطرين، غير أنها مرسلة إرسالاً بلا قافية. قال من الطويل:

لموتُ الفتى خيرٌ له من معيشة	يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ
يعيش رخىَّ العيش عشرٌ من الورى	وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما فى بنى الأرض العريضة قادرٌ	يخفّف ويلات الحياة قليلا
أفى الحق أن البعض يشبع بطنه	وأن بطون الأكثرين تجوع
أسائلتى عن غاية الخالق اسكتى	فما لى على هذا السؤال جوابُ
إذا حيى الإنسان صادف منكراً	وإن مات لاقى منكراً ونكيراً
إذا قلت حقاً خفتُ لوم مخاطبى	وإن لم أقلْ حقاً أخاف ضميرى
أرى الناس، إلاّ من توفر عقلُهُ	من الناس، أعداء لكل جديد(٧٣)

إن هذا شعر بلا قافية، وقد جمع فيه الشاعر تشكيلتين من البحر الطويل فكانت أبياته متنافرة. ولم تكن هذه من الزهاوى إلا تجربة، فلسنا نراه سار عليها فى سائر شعره، ولغير الزهاوى محاولات فى هذا الباب. على أن المحاولة لم تنجح وبقيت نموذجاً يشار إليه لغرابته.

ثم إن الشعراء، إن كانوا لم ينجحوا فى إحداث الشعر المرسل، فإنهم نجحوا فى الخروج على القافية الموحدة، فشاع فى الوطن العربى شعر الزركلى الذى جرى على تنويع القوافى بأشكال الموشح وأشكال جديدة جميلة أضافوها هم. ومشى ذلك حتى فى شعر شوقى والزهاوى والرصافى وبشاره الخورى وغيرهم كثير، حتى أصبح تنويع القوافى مألوفاً وصدرت المطولات الشعرية والمسرحيات.

ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً؛ وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة فى شعر الشطرين الشائع. إن الطول الثابت للشطر العربى الخليلى يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطى القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التى تصوت فى آخر كل شطر فلايغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، فمن ذى تفعيلة إلى ثان ذى ثلاث إلى ثالث ذى اثنتين وهكذا . وهذا التنوع فى العدد، مهما قلنا فيه، يصيِّر الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجىء القافية فى آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة، يعطى هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له.

ولنقارن بين قصيدتين إحداهما مرسلة والأخرى ذات قافية، ولنلاحظ الفرق فى الموسيقى والشعرية. لصلاح عبدالصبور من (الكامل)(٧٤):

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متعذبين كآلهه

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام مضى المساء لجاجة، طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون

كانت هذه القصيدة مرسلة من دون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلو النبرة. فأين هى من قصيدة نزار قبانى من (الكامل)[٧٥]:

ولمحتُ طوق الياسمين

فى الأرض مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين

ويهمّ فارسك الجميل بأخذه فتمانعين

وتقهقهين

«لاشىء يستدعى انحناءك، ذاك طوق الياسمين»

والحقيقة أن القافية ركن مهم فى موسيقية الشعر الحر، لأنها تحدث رنيناً، وتثير فى النفس أنغاماً وأصداء. وهى، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة. ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية فى شعرهم الحر. وذلك يضيف إلى نثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه. فكأن لم يكفهم أن يوردوا فى شعرهم تشكيلات متنافرة، وأن يخرجوا على الوزن، وأن ينتقلوا من بحر إلى بحر، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللغوية، وأن يأتوا بالعامى والسقط، كأن لم يكفهم ذلك كله، فأهملوا القافية وهى، لو يدرون، سند شعرهم وحليته المتبقية.

الباب الرابع

ملحق بقضايا الشعر الحر

- البند

- قصيدة النثر

الفصل الأول
البند ومكانه من العروض العربى

لاريب فى أن البند هو أقرب أشكال الشعر العربى إلى «الشعر الحر»؛ ذلك أنه شعر يستند إلى بحر الهزج[٧٦]:

مفاعيلن مفاعيلن

فلايتقيد بأسلوب الشطرين الذى تقيد به الشعراء العرب منذ أقدم العصور، وإنما يخرج عنه فيجىء هزجاً تختلف أطوال أشطره، فيأتى شطر بتفعيلتين يليه شطر بخمس تفعيلات، وثالث باثنتنين، ورابع بعشر، وهكذا كما تملى على الشاعر أهواؤه ومعانيه. ولقد ألف الشعراء الذين ينظمون البند أن يرصفوه كما يرصفون النثر بحيث يبدو لنا حين ننظر إليه وكأنه نثر اعتيادى. وهذا نموذج من بند ابن الخلفة وهو أشهر البنود، وأحسبه أظرفها وأحفلها بالعفوية والبساطة:

(أهل تعلم أم لا أن للحب لذاذات، وقد يعذر لايعذل من فيه غراماً وجوى مات، فذا مذهب أرباب الكمالات، فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات، فكم قد هذب الحب بليداً، فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيداً. صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لاتظهر شوقاً، لا ولا تعرف توقاً، لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعى الذى أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان، وقد عرس فى سفح ربى البان).

ولنكتبه الآن بحسب وزنه بحيث تبرز القافية والتفعيلات بروزاً طبيعياً. وسوف نشير إلى عدد التفعيلات فى كل شطر بالرقم فى آخره:

أهل تعلم أم لا أن للحبّ لذاذات؟	٤
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات	٥
فذا مذهب أرباب الكمالات	٣
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات	٤
فكم قد هذب الحب بليداً	٣
فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيداً	٤

صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لاتعرف شوقاً؟ ٥

لا ولا تظهر توقاً؟ ٢

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعى الذى ٩

أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان ٣

وقد عرس فى سفح ربى البان

من هذا نرى أن شطراً ذا تفعيلتين قد توسط بين شطر ذى خمس وآخر ذى تسع، والرابط هو التفعيلة لا الشطر.

ولقد كان البند ولم يزل غامضاً كل الغموض فى أذهان الشعراء والأدباء والنقاد، ولعل سبب ذلك يكمن فى أنه شكل من أشكال الشعر نشأ فى عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل ولا عروض الذين يتأخروا عنه. والواقع أنه لم يذكر حتى فى كتب العروض المتأخرة مع أنها أحصت أشكالاً أقل منه طرافة وأصالة، مثل: الزجل، والمواليا، وكان كان، والقوما، والدوبيت. وكنت أؤمل- على الأقل- أن تشير كتب المعاصرين فى العروض إليه، وقد راجعت بضعة منها فخاب ظنى، ولم أجد فيها ولو إشارة إلى هذا الأسلوب الشعرى الطريف الذى أقام فيه الشاعر الوزن على أساس «التفعيلة» دون الشطر مخالفاً بذلك كل أساليب الوزن العربى السابقة. وأحسب أن هؤلاء العروضيين المعاصرين الأفاضل(٧٧)، مع تقديرنا لعلمهم وثنائنا على مجهودهم الطيب، قد أخذوا الجذور الأساسية للعروض من الكتب القديمة، ولم يروا داعياً إلى أن يضيفوا فصولاً تدرس التطور الذى وقع فى العصور المتأخرة. وقد يكون بينهم من لايعرف البند أصلاً؛ لأنه فن شعرى اقتصر عليه شعراء العراق، وهذا عذر لايشمل الرصافى. وأما إذا كان هذا الإهمال مقصوداً، تعمده المؤلفون الأفاضل استهانة منهم بالبند، فإن ذلك لاينبغى أن يغتفر لهم وهم نقاد عروضيون ذوو نظر، ذلك أن هذا البند قد لقى قبولاً لدى كثير من الشعراء، وذلك وحده ينبغى أن يكون كافياً لأن يجعل من كتاب العروض الذى لايدرسه كتاباً لا يستوفى مادته المفترضة، فضلاً عن كون البند لم يكن إلا نمواً من بحور الشعر العربى يضيف إليها جديداً ولايخرج عنها فى شىء.

ولقد أدى تغافل كتاب العروض قديماً وحديثاً، عن البند إلى أن يرقد تحت غبار الإهمال محوطاً بالإبهام والشك، لايجرؤ ناقد على نقده أو التحدث عنه، وقد يتطاول عليه جاهل بأنه نثر. وشاعت عنه فى الدوائر الأدبية الشائعات الضبابية التى لايمكن أن

نهتدى عبرها إلى حقيقة ثابتة له، ومن أبرز هذه الشائعات قولهم إن البند ينتمى إلى بحر الهزج:

مفاعيلن مفاعيلن

والواقع أن هذا حكم غالط وغلطه واضح كل الوضوح، حسبنا لكى نرد عليه أن نورد افتتاحية بند ابن الخلفة الذى اقتطفنا منه:

أيها اللائم فى الحب، دع اللوم عن الصب.. إلخ

فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـــلاتن فاعلاتن ف

فإذا كان وزن البند، كل بند، هو (الهزج) فلماذا كانت التفعيلات هنا (فاعلاتن)؟ وهل تفعيلة الهزج إلا (مفاعيلن)؟ فأين هى إذن؟

ومن الحق أن نقول إن الذين كتبوا عن البند قد انتبهوا جميعاً إلى أن هذا الوزن ليس هو الهـزج على الرغم من أن هناك فى البنود كلهـا أشطراً كـثيـرة من الهـزج، وحيرهم ذلك فابتدعوا له تخريجاً غريباً فى بابه ، فقالوا إن هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف فى أوله كما يلى:

أى يها اللائـ ـم فى الحبّ دع اللومَ

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهذا شىء غير مسموع فى العروض العربى، فلسنا نعرف فى الشعر حرفاً إلا وهو داخل فى وزن الشطر والبيت، فبأى حق نفرد سبباً خفيفاً فلا نزنه؟ وإذا كان فى وزن البند زيادة غير موزونة فما سر الإيقاع فيه إذن؟ وعلى أى وجه تقبله الأذن العربية المرهفة؟ والحق أن البند وزن جميل مرقص، وهذا الجمال فيه لايمكن أن يدل إلا على شىء واحد هو أن كل حرف فيـه جـار على الوزن العـربى، دونما زيادة هنا أو سبب خفيف هناك. وكل ما فى الأمر أن العروضيين والنقاد قد أخطئوا الحكم، فليس الغلط فى البند وإنما هو فى مقاييسهم.

وحقيقة الأمر أن البند، خلافاً للشعر العربى كله، يستعمل بحرين اثنين من بحور الشـعر، يجمع بينهمـا ويكرر الانتقـال من أحدهمـا إلى الآخر عبر القـصيدة كلهـا، والبحران الوحيدان المستعملان فيه هما الهزج والرمل. ونحسب أن تعسف النقاد فى

التماس التخريجات التى يعللون بها خروج البند عن الهزج يرجع، فى أساسه، إلى أنهم يعتقدون استحالة الجمع بين بحرين من بحور الشعر فى قصيدة متناسقة، فكيف يصح أن تجتمع التفعيلة (فاعلاتن) مع التفعيلة (مفاعيلن) دون أن تتنافرا؟ والواقع أنهما تجتمعان أجمل اجتماع إذا عرف الشاعر كيف يسيطر عليهما. والسر فى إمكان ذلك أن بينهما علاقة خفية يمكن أن نتبينها بالتقطيع.

مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن

لن مفاعى لن مفاعى لن مفاعى

إن (لن مفاعى) التى هى مقلوب (مفاعيلن) مساوية فى حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فاعلاتن). ومثل ذلك كامن فى (فاعلاتن) هذه، فإن مقلوبها (علاتن فا) مساوٍ فى مسافاته، للتفعيلة (مفاعيلن).

وعلى ذلك فإننا إذا حللنا أى شطر من الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وجدناه يمكن أن يتحول إلى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوله، كما أننا نستطيع أن نحول أى شطر من الهزج (مفاعيلن) إلى الرمل بأن نزيد سبباً فى أوله. وهذه الخاصية هى التى لاحظها الخليل بن أحمد حين رصَّ الرمل والهزج فى دائرة عروضية واحدة[٧٨] ولا شك عندنا فى أن أول شاعر نظم البند كان على علم بهذه الخاصية العروضية، ولقد كان فوق ذلك مرهف السمع، مبدعاً، فعرف كيف يستطيع أن يجمع الرمل والهزج فى قصيدة واحدة. وليس ذلك أمراً هيناً كما قد يظن، لأن معرفة الصلة بين (مفاعيلن) و(فاعلاتن) لاتكفى لإبداع البند، وإنما ينبغى إلى جانبها تحسس مرهف للإيقاع والوزن، بحيث يدرك الشاعر الوسيلة الموسيقية الفذة التى يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال. ولسوف ندرس هذه الوسيلة فيما يلى:

إن الأشطر الأربعة الأولى مما اخترناه من بند ابن الخلفة كانت من بحر الهزج ذى التفعيلة (مفاعيلن):

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ

أهل تعلم أم لا أنّ للحب لذلذلاتْ

وقد يعذر لايعذل من فيه غراماً وجوى ماتْ

فذا مذهب أرباب الكمالاتْ

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالاتْ

وفجأة، بعد تواتر (مفاعيلن) فى هذه الأشطر كلها دون شذوذ، يأتينا شطر تشذ تفعيلته الأخيرة فلا تكون (مفاعيلْ) وإنما (فعولن) قال:

فكم قد هذّب الحب بليدا

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

كيف حدث هذا؟ فى الواقع أن الضرب (فعولن) وارد فى تشكيلات بحر الهزج التى يذكرها العروضيون، فالشاعر إذن ما زال جارياً على الهزج لم يخرج عنه، وإنما تكمن المفاجأة الجميلة فى أن (فعولن) هذه مساوية للمقطع (علاتن) الذى هو الجزء الأخير من تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، فكأن الشاعر قد جاءنا فجأة بتفعيلة يشترك فى قبولها البحران كلاهما (الهزج) و(الرمل). وكان ذلك خير تمهيد شعرى للانتقال من الهزج إلى الرمل فى الأشطر التالية:

فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيدا

صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لاتعرف شوقا

لا ولا تظهر توقا

فاعلاتن فاعلاتن

وقد كانت كل تفعيلة من هذه الأشطر هى (فاعلاتن) بلا شذوذ. ولكن، فجأة أيضاً، وكما حدث سابقاً فى أشطر الهزج، يأتى الشاعر بشطر تشذ تفعيلته الأخيرة فلا تكون (فاعلاتن) وإنما تصبح (فاعلاتان) قال، وهو شطر طويل ذو تسع تفعيلات كما مرَّ (من الرمل):

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعى

الذى أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

وثانية، نسأل أنفسنا كيف حدث هذا؟ ولماذا كانت الأشطر كلها موحدة التفعيلة (فاعلاتن) لاتخرج عليها فجاء الشاعر فجأة بـ«فاعلاتان» هذه؟ لو رجعنا إلى كتب العروض لوجدنا أن الضرب (فاعلاتان) وارد فى تشكيلات بحر الرمل، فالشاعر إذن لم يخرج على الرمل، وإنما جاء بهذه التفعيلة؛ لأن جزأها (علاتان) مساوٍ تماماً لتفعيلة

الهزج (مفاعيلْ). ويهذا أورد الشاعر تفعيلة يشترك فيها الرمل والهزج معاً وبذلك مهد السبيل للانتقال ثانية من الرمل إلى الهزج فقال فجأة:

مفاعيلن مفاعيلْ

وقد عرّس فى سفح ربى البان

المقياس العروضى للبند

من ذلك كله، يبدو لى، أن القاعدة العروضية للبند هى أنه شعر حر تتنوع أطوال أشطره، ويرتكز إلى دائرة (المجتلب) مستعملاً منها الرمل والهزج معاً. وهذه فيما يلى، خطة عامة للتفعيلات فى البند، نثبتها مساعدة لمن يرغب فى نظم البند من القراء:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلْ

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

* *

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

* *

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن فعولن

* *

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتان

* *

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل (إلخ)

من هذه الخطة، يتجلى مدى المهارة والدقة فى نسج البند، ويبدو لنا مدى الخطأ الذى يقع فيه أولئك الذين يحسبونه نثراً لا موسيقى له، ولا جهد فيه. وإننا لنعتقد أن الشاعر الذى اخترع البند أول مرة من دونما نموذج ينهج عليه لابد أن يكون قد مارس نظم الشعر خير ممارسة بحيث تفتحت له هذه الالتفاتة الرائعة إلى العلاقة بين الرمل والهزج. ولسنا نقصد بهذا علاقة البحور داخل دائرة (المجتلب)، فإن دوائر البحور قد انكشفت منذ الخليل، وإنما نريد مسألة التمهيد من بحر لبحر بقافية معينة لها خصائص موسيقية تجعلها تبعث فى الذهن أمواج البحر الثانى. وأكاد أكون على يقين من أن الشاعر الذى بدأ البند لم يكن يصل إلى القوافى الممهدة بحسب نموذج عروضى واع وضعه لنفسه؛ وإنما كان يكتب باندفاع سليقىٍّ متحمس، فذلك هو السبيل الحق فى كل اكتشاف شعرى أصيل، وإنما يأتى العروضيون بعد ذلك، فيجدون النموذج مكتملاً بين أيديهم فلا يزيدون على استخلاص المقياس منه. وذلك ما صنعنا فى هذا الفصل.

ولقد أدى التعقيد فى خطة الوزن التى يتبعها البند إلى شىء من الصعوبة فى نظمه، فكثر الغلط فيه إلى درجة أننا قلما نجد بنداً مطبوعاً يخلو من الغلط: يغلط الناظم من جهة، ويغلط الناسخ من جهة أخرى، ويغلط الطابع من جهة ثالثة، وأحياناً ينبرى شعراء إلى نشر بند ما فينشرونه مغلوطاً فيه دون أن يشخصوا مواضع الخطأ. وزاد فى خلط الشعراء أن كتب العروض لم تدرس البند، مع أنها درست أشكالاً أقل منه قيمة شعرية، فلم يجد الشاعر الذى ينظمه قانوناً عروضياً يستند إليه. والواقع أن بحثنا هذا أول محاولة لاستقراء مقياس عروضى للبند، فإن كانت ناجحة، كما نرجو لها، أثبتناها فصلاً فى العروض العربى.

وكان من نتائج الضباب القاتم الذى أحاط بوزن البند فى أذهان الأدباء والناظمين، أن كثيراً من الذين مارسوا نظمه، لم يعرفوا الأساس فيه، فظنوه شعراً من بحر الهزج لايتخطاه، ويكتب على أسطر متتالية كما يكتب النثر. وحزر غير قليل من

الشعراء أن الهزج يحول إلى الرمل أحياناً، غير أنهم لم ينتبهوا إلى ضرورة التمهيد للانتقال، وحسبوا أن ذلك يمكن أن يتم بقفزة من الهزج إلى الرمل وبالعكس، دون أن يفطنوا إلى أن هناك خطة محكمة للوزن يتبعها البند، وبها يصل إلى تلك الموسيقية العذبة التى يمتلكها. ومن هؤلاء الشعراء طائفة لم تلاحظ على الإطلاق أن البند يقوم على أساس «التفعيلة»، وأن ذلك فيه هو الذى يبرر تنوع أطوال الأشطر، وهى الميزة التى اختص بها دون الشعر العربى السابق كله. وكان من هؤلاء ناظمون ينظمون بنداً ذا أشطر متساوية الطول تمام التساوى، تكسبه أشطره الرتيبة إملالاً وثقلاً. هذا نموذج لناظم اسمه الشيخ حسين العشارى[٧٩]:

فغدا فى رمضان الخير كالغيث المريع

فرعينا فى شتاء الجدب أزهار الربيع

* *

كم أياد وعطايا رشف الناس لماها

ومزايا وسجايا حسد العرش سماها

* *

فأدام الله ذخره   وأعزَّ الله سعدَهْ

وأطال الربَّ عمره   وأدام الحقّ مجدَهْ

* *

مدى الأيام والدهر   وما درَّ لنا الرزق

وما انهل لنا القطر   وما بان سنا الفجر

* *

وما عاد لنا العيد   وعنا رحل الصوم

وما أشرقت البيد   بنور السادةِ القوم

هل فى هذا شىء من خصائص البند؟ إنما هذا شعر ذو شطرين متساويين تساهل الشاعر فى قوافيه، وسمح لنفسه، بلا أى مبرر، أن يقفز من بحر الرمل إلى بحر الهزج فى البيت السابع، فكانت القفزة صدمة للأذن الشعرية؛ لأنها لم تجئ مقبولة، ولم يمهد لها شىء.

وخلاصة الموضوع أن على الناظم الذى يتصدى للبند أن يتذكر أن له خاصتين واضحتين لابد من توافرهما فيه:

١- أنه شعر ذو أشطر غير متساوية الطول. وكلما كان تنوع الأطوال أوضح كان البند أكثر موسيقية وأصالة.

٢- أنه شعر ذو وزنين هما الرمل والهزج، يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً إلى قواعد العروض العربى، فلايختتم آخر أشطر الرمل إلا بالضرب (فاعلاتان) الذى يمهد لبحر الهزج فيصح أن يليه. وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد فى آخر أحد الأشطر الضرب (فعولن) الذى يمهد لبحر الرمل فيصح أن يعود ثانية. وهكذا.

وإذا اختلّ أى من هذين الشطرين كانت النتيجة نظماً آخر لا صلة له بالبند، سواء أكتبناه على أسطر كالنثر، أم أفردنا له فراغاً كافياً كما فعلنا فى «أبيات» حسين العشاريّ.

البند والشعر الحر

لاريب فى أن الشعر الحر أقرب فى خطة وزنه إلى البند منه إلى أسلوب الشطرين، ذلك أنهما كليهما يقومان على أساس «التفعيلة» لا «الشطر» وتباح فى كل منهما الحرية فى عدد التفعيلات، فيجىء الشطر طويلاً أو قصيراً بحسب رغبة الشاعر وحاجة معانيه.

على أن الشعر الحر أسهل من البند فى خطته؛ وذلك لأنه يقوم على بحر واحد من البحور العشرة التى تصلح له، فيختار الشاعر أحد هذه البحور وينظم منه القصيدة مقتصراً على تشكيلة واحدة منه لايتخطاها شأنه فى ذلك شأن الشاعر العربى فى أسلوب الشطرين. مثال ذلك أن شاعر الشعر الحر لايستطيع أن يجمع بين التشكيلتين التاليتين مثلاً:

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن فعولن

وذلك لما سبق أن لاحظناه من أن العرب لم يجمعوا تشكيلتين فى قصيدة واحدة. وإنما نجد قصائد تنفرد بإحدى التشكيلتين هذه أو تلك.

وأما فى البند فإن هاتين التشكيلتين تجتمعان وليس فى اجتماعهما محذور كما رأينا فى النموذج الذى درسناه، ثم إن اجتماع بحرين اثنين من بحور الشعر ليس مستساغاً فى البند وحسب، وإنما هو مطلوب، وهو السر فى حلاوة البند وموسيقيته. وذلك هو الفرق الوحيد بين الشعر الحر والبند، وهو فرق لايطغى على أوجه الشبه التى ذكرناها.

والحقيقة أن الشبه بين الشعر الحر والبند يبلغ من القوة إلى درجة أن بعض الناشئين من الشعراء يخلطون بينهما دون أن يدروا، ومنهم نذير عظمة الذى نقرأ له هذه الأشطر على أنها من الشعر الحر.

قد عرفت الآن بو زيد عرفت الصيد والكهفْ (رمل) فاعلاتان

ولم كان إذا ما كحل العينين بازى الليل بو زيد (هزج) مفاعيلْ

وإما يرّم الشارب بو زيدْ «

أنا عنترة الحى «

هلموا أيها الأبطال إن الصيد بالنار ضئيل (هزج) فعولن

لم تقاسمنا أبو زيد خجالاً؟[80] (رمل) فاعلاتن

والواقع أن هذه الأشطر الشعبية فى روحها تكون بنداً كامل الوزن ينضبط فيه البحران، الرمل والهزج، انضباطاً تاماً، فالشطر الأول كان من الرمل ذى الضرب المسبّغ (فاعلاتان) فانتقل الشاعر بعده فوراً إلى الهزج الذى ضربه (مفاعيل) على القاعدة، وتتالت بعده ثلاثة أشطر من الهزج آخرها انتهى بالضرب (فعولن) الذى مهد لبحر الرمل وقد انتقل الشاعر إليه فوراً مستعملاً الضرب (فاعلاتن). وهذا كله جارٍ على قاعدة البند التى استخلصناها فى هذا الفصل جرياناً تاماً وإنه لدليل عى قوة سمع نذير عظمة أنه جاء بالوزنين المتعاقبين ولكل منهما ضربان اثنان، فى مزيج متآلف تام الموسيقى، مع أنه لم يسمع بالبند -فى يقينى- لأن هذه القصيدة نشرت فى بيروت سنة١٩٥٩، وقد يدلنا هذا على أن الشاعر الأول الذى ابتدع البند فى القرن الحادى عشر الهجرى، إنما وصل إليه وهو غير واعٍ كما وصل إليه نذير عظمة. وقد ضبطَ كلاهما الوزن أجمل ضبط على غير نسق سابق وإنما تم ذلك بهداية السمع الإنسانى المعجز.

ومن متطلبات الأمانة العلمية أن أقول فى ختام هذا الفصل إن قول شعراء البند:

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يمكن أن يقرأ على أنه كله من الهزج كما يلى:

مفاعيلن مفاعيلن- فعولن فا- علاتن فا- علاتن فا- ذلك لأن (فعولن فا) مساوية لمفاعيلن، وكذلك (علاتن فا)، وقد يبدو عند هذا صواب رأى الذين يصرون على أن البند كله من الهزج. والواقع غير ذلك. فإن مثل تلك القراءة لاتكون ممكنة إلا فى غياب القافية التى تعين نهاية الشطر فلا يعد من المقبول أن نقول «فعولن فا»؛ وإنما ينتهى الشطر عند فعولن - القافية، وذلك يقفل المجال أمامنا إقفالاً كاملاً فلا نستطيع تخطى فعولن الهزجية ودمجها بالسبب الخفيف فى أول تفعيلة الرمل (فا- علاتن).

وإنى لأحبّ أن أختم هذا الفصل بالاستشهاد ببند ثان يثبت صحة خطة الوزن والقافية التى ذهبت إليها، وهذا البند من شعر باقر بن السيد إبراهيم الحسينى (١١٧٧-١٢١٨هـ)، وهو يبدؤه من الرمل على القاعدة فيقول:

إنما أسنى هدايا طفقت تخترق البيدْ (رمل)

وتفرى شقق الصمّ الصياخيدْ (هزج)

بها القبّ المناجيدْ

شذاها عَبَقَ القطرْ

وأزرى بشذى العطرْ

لقد قصّر عن إدراك معنى وصفه الفكرْ

من الخلّ الوفىّ المستهام المغرم الصبْ

الكئيب المدنف العانى الذى أنحله الحبْ

ولم يبلغ منى القلبْ

من الحب

معنّى واله يتّمه الوجدْ

وأضنى قَلبَهُ الصدْ

فتىً ما زال مشغوفاً ومشغولاً بذكر الإلفِ

لم يألف لذيذ النوم من قَبلُ ومن بَعْدْ

على البعد لكم داعٍ

وللوصل مراعٍ (هزج ضربه فعولن)

وإلى الله التماساً بدعا الإخوان ساعى (رمل)

نائب عنكم خصوصاً عند قبرَىْ خازنى علم رسول الله

مولى الثقلين السيّدين السندين الكاظمين الأريحيّينِ

الهمامين الإمامين الجوادين (فاعلاتان)

من القوم الألى قد شرعوا الدين الحنيفىّ (هزج)

وسنّوا سبل النهج الحقيقىّ

ميامينُ هُداةُ (هزج ضربه فعولن)

وغطاريف سَرَاةُ (رمل)

ومغاوير كماةُ

بهم قد باهل المختار طه آل نجران (فاعلاتان)

وآتاهم إله العرش قدراً

لم ينلْهُ قبلهم إنس ولا جان (هزج)

كرام الخلق من خصّوا

بحسن الخُلق أهل الصدق سبل الحقّ

أمن الخائف الجانى

غياث الواله العانى

مصابيح الدجى، باب الرخا، سفن النجا، أهل الحجى

أرعى الورى جارا إذا ما الدهر جارا (فعولن)

لجناب الماجد المولى الذى طاولَ

أفلاك المعانى بمعانيهْ (رمل فاعلاتان)

وسارت كمسير البدر فى البر وفى البحر أياديه[٨١] (هزج)

أكتفى بهذا القدر، وأرجو أن يكون هذا البند كافياً للردّ على من زعم من الباحثين أننى لا أجد دعماً للقاعدة التى وضعتها إلا بند ابن الخلفة، فها هو ذا بند باقر الحسينى يثبت أن البند يتألف من وزنين يتداخلان ولكل منهما ضربان اثنان. والواقع أن فى البنود الكثيرة التى أوردها عبدالكريم الدجيلى يرحمه الله فى كتابه أدلة كثيرة على قيام القانون الذى استخلصته للبند هذا مع أننى أقر بأن طائفة من البنود مضطربة الوزن، وبعضها يقفز من الرمل إلى الهزج من دون تمهيد.

وأمّا من ذهب إلى أن هذه البنود من الهزج بزيادة سبب خفيف فى أولهما فيمكن الرد عليه بثلاث حجج دامغة:

١- بأى حقّ نترك سبباً خفيفاً فى أول كل بند فلا نزنه؟ إن «المجادل» يسوغ ذلك لكى يستطيع القول بأن الشطر الأول إنما هو من الهزج لا من الرمل. ووفق هذه الحجة لن يبقى فى الشعر العربى بحر اسمه الرمل، لأن علينا أن نترك السبب الخفيف فى أوله دائماً وسرعان ما سيجد هذا «المجادل» أن أبيات صلاح عبدالصبور الجميلة التالية من الهزج حتماً:

كان لى يوماً إله وملاذى كان بيتُهْ

قال لى إن طريق الورد وعر فارتقيتُهْ

وتلفتّ ورائى وورائى ما وجدتُهْ

ثم أصغيتُ لصوت الريح تبكى فبكيته

إن علينا -وفق رأى هذا المجادل- أن نترك السبب الخفيف (كا) فى أول المقطوعة فلا نزنه، وبذلك تصبح الأبيات من وزن (الهزج) وننفض أيدينا من (الرمل) نهائياً فلا يعود له وجود فى دولة الشعر.

٢- بأى حق يدعونا هذا المجادل إلى أن نتخطى القافية مع أنها تختم الشطر وتعين الوزن، لأن ما بعدها هو أول الشطر التالي ويكون حيناً من الرمل وحيناً من الهزج؟ والواقع أن القافية تقضى على كل جدل فلماذا يريد المجادل أن نتجاوزها اعتباطاً؟

٣- الدليل الأخير على أن البند يقوم على وزنين أن طائفة من شعراء البند يقفزون من الرمل إلى الهزج دونما تمهيد وهذا يثبت إثباتاً لا جدال فيه أن شعراء البند كانوا شاعرين تمام الشعور بوجود وزنين. وقد جئت بمثال على هذا الانتقال المتكلف من وزن إلى وزن فى أبيات حسين العشارى السابقة.

والواقع أن الذين يريدون أن يثبتوا القول بأن البند يقوم على وزن واحد هو الهزج طغاة مستبدون فى نظر النقد الأدبى، فهم يصيحون بنا صياحاً:

١- اتركوا سبباً خفيفاً فلا تزنوه، كذلك حكمنا وليس لكم أن تسألونا عن السبب.

٢- تخطوا القافية تخطياً تاماً ولا تستدلوا بها على انتهاء الشطر، كذلك شئنا وليس لكم أن تعترضوا، والواقع أن هذا طغيان غريب، أكل دليل على رأينا نهمله؟ وبأى حق يا سادة؟

وأقول ختاماً، إن شعراء البند منذ القرن الحادى عشر الهجرى قد وقعوا فى أخطاء عروضية غير قليلة تثبت أن ضعف السمع ليس مقتصراً علينا فى هذا العصر، وإنما للقرون السابقة نصيب منه. وفوق كل ذى علم عليم، والذى لايخطئ مطلقاً هو الله سبحانه.

الفصل الثانى
قصيدة النثر

شاعت فى الجو الأدبى فى لبنان بدعة غريبة فى السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفاتها نثراً طبيعياً مثل أى نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر)، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لايجد من ذلك شيئاً وإنما يطالعه فى الكتاب نثر اعتيادى مما يقرأ فى كتب النثر. وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أى أثر للشعر، فليس فيه لابيت ولا شطر، وإذن فلماذا كتبوا على الغلاف إنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لامسوغ لها؟ وإذا كانوا يمتلكون المسوغ فلماذا لايصدرون كتب النثر هذه بفذلكة يبينون فيها للقارئ الوجه الذى ساغ لهم به أن يصدروا كتاب نثر لايختلف اثنان فى أنه نثر ثم يكتبون عليه إنه «شعر»؟ لماذا لايمنحون القارئ، على الأقل، فرصة يتخذ فيها موقفاً من هذه البدعة، فإما أن يرى وجه تسويغاته فيقرهم عليها أو أن يخالفهم فيرفضها؟ وإنما الخطأ أن يمضى المرء فيسمى النثر شعراً دون أى تبرير وكأن ذلك أمر بديهى يتفق الناس كلهم عليه منذ أقدم العصور.

والحقيقة التى يعرفها المختصون والمتتبعون، أن طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم إلى تسمية النثر شعراً، وقد تبنت مجلة (شعر) هذه الدعوة وأحدثت حولها ضجيجاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربى ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها. وكان مضمون هذه الدعوة ما جاء فى مقال كتبته السيدة الأديبة خزامى صبرى عن كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لأديب لبنانى ناشئ. قالت عن ذلك الكتاب:

(مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديين. وغالبية القراء فى البلاد العربية لاتسمى ما جاء فى هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه(شعر منثور) أو(نثر فنى)، وهى مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروى قصة أو حديثاً، بل على أساس أنه مادة شعرية. لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر.

وهذا طبيعي، من وجهة نظر تاريخية، بالنسبة للقراء العاديين. أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأة- أن يسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية. وأنا أعتبر هذا «النثر الشعري» شعراً)[٨٢].

وقبل أن نلخص مضمون كلام الكاتبة نحب أن نقتطف للقراء نموذجاً من خواطر محمد الماغوط مؤلف الكتاب الذي تتحدث عنه، ليلاحظ القارئ أنه نثر طبيعي كالنثر، على الرغم من أن كاتبه ينثره مفرقاً على أسطر كما لو أنه كان شعراً حراً. ولسوف نكتب هذا النثر كما ينبغي أن يكتب النثر، راجين أن يعذرنا كاتبه. قال الكاتب: (وهو يملك نوقاً أدبياً جميلاً وأصالة تسيء إليها الروح الأوروبية المصطنعة التي يدخلها قسراً على عباراته وخواطره)، قال من خاطرة سماها (المسافر):

(بلا أمل، بقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة، سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما: بقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج، وصمت الشهور الطويلة، والناموس الذي يمص دمي، هي أشيائي الحزينة، وسأرحل عنها بعيداً بعيداً، وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان، بعيداً عن المرأة العاهرة التي تغسل ثيابي بماء النهر وآلاف العيون في الظلمة تحدق في ساقيها الهزيلين، وسعالها البارد يأتي ذليلاً يائساً عبر النافذة المحطمة، والزقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد).

على هذا النمط جرت الخواطر في هذا الكتاب، فيها صور غريبة وتخير للألفاظ وتلوين، غير أنها مكتوبة نثراً اعتيادياً كالنثر في كل مكان وزمان، ولذلك يلوح غريباً أن دار مجلة شعر التي طبعت الكتاب قد أباحت لنفسها أن تضع عنوان الكتاب على غلافه بهذا الشكل:

حزن في ضوء القمر

شعر

وكأن تسمية النثر شعراً مسألة بديهية مفروغ منها. ولعله لايخفى على أصحاب الدار أن مئات القراء لا يملكون حاسة الوزن ليدركوا أن هذا نثر لاشعر حر، ومن ثم فقدكان عليها -على الأقل- أن تصدر الكتاب بمقدمة تضع فيها تبريراً يسوغ تسمية النثر شعراً، فإن ذلك يمنح القارئ حريته، فإما أن يقبل أو أن يرفض.

ومهما يكن من أمر فإن كلام خزامى صبرى الذى اقتطفناه يتضمن، فى مفهوم النقد الموضوعى، الحقائق التالية:

(أولاً) تميز خزامى صبرى بين شيئين هما:

أ - الوزن التقليدى، وهو الوزن مطلقاً.

ب- الوزن غير التقليدى، وهو النثر.

(ثانياً) تقول خزامى صبرى إن الشعر شىء لا صلة له بالوزن والقافية؛ وإنما الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها، ولذلك يتحدث أصحاب هذه الدعوة باحتقار عن الشعر (الموزون)[٨٣] وبذلك لايكتفون برفع النثر إلى جوار الشعر ومساواته به؛ وإنما يزيدون فيزدرون الموزون ويعطون لنثرهم الفضل كله. قال أحد دعاة هذه الفكرة الهجين[٨٤]:

«ولذلك فإن شعر توفيق صائغ لايخسر شيئا باطراحه شكل القصيدة التقليدى، بل يحقق الطريقة الوحيدة التى تمكنه من قضيته»[٨٥].

هذه هى خلاصة دعوة مجلة (شعر) التى تصدر فى بيروت بلغة عربية وروح أوروبية. وقد دعت إليها فى عنف وأثارت حولها ضجيجاً متصلاً خلال السنين الماضية، وتطرف حاملو الدعوة فذهبوا إلى أن المستقبل الأوحد إنما هو لهذا (الوزن غير التقليدى) كما يسمونه، أو (الوزن غير الموزون) كما اقترحت عليهم، على سبيل الدعابة، أن يسموه. كتبت مجلة (شعر) أن شعراء معروفين يذهبون إلى «أن المستقبل إنما هو لهذا الشعر الحديث الذى يبتعد فى شكله ومضمونه عن الفترة السابقة وما قبلها»[٨٦]. وكتب جبرا إبراهيم جبرا أن السنين القادمة «سترى ولا شك تغلُّب الشعر الحر»، ولنلاحظ أنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحنا (الشعر الحر) الذى هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشعر العربى وتفعيلاتها، أخذ اصطلاحنا هذا وألصقه بنثر اعتيادى له كل صفات النثر المتفق عليها، وليس فيه أى شىء يخرجه عن النثر فى المصطلح العربى. وليتهُ على الأقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات فى أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة. وإنما سمينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر)؛ لأننا نقصد كل كلمة فى هذا الاصطلاح فهو (شعر)؛ لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه، وهو (حر)، لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو فى الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت فى شطر الخليل. فعلى أى وجه تريد

دعوة النثر أن تسمى النثر شعراً؟ وما هذه الفوضى فى المصطلح والتفكير لدى الجيل الذى يقلد أوروبا فى كل شىء تاركاً تراث العرب الغنى المكتنز؟.

إن المضمون الواضح لهذه الحماسة من أصحاب الدعوة هو أن النثر سائر، فى رأيهم، إلى أن يقتل الشعر، وأن دولة الوزن ستدول فيكتب شعراء الأمة العربية نثراً وننتهى من الوزن. وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون إلى أن الشعر شىء عتيق ينبغى أن يزول ويحل محله النثر، على أن.. - انتبه أيها القارئ فإنهم يشترطون شروطاً- على أن يحتفظوا بالكلمات (شعر) و(شاعر) و(وزن)؛ لأنهم يريدونها لتسمية النثر والناثر وما يكتب. وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات، والحق يقال.

والأساس النفسى فى هذه الدعوة أن هؤلاء الكتاب الأفاضل، الذين يحسنون إبداع نثر جميل أحياناً، يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون إلى ما لايملكون. إنهم، باختصار، لايحترمون النثر، وذلك هو أساس الإشكال الذى وقعوا فيه. إنهم مهما أبدعوا من صور وأفكار فى قالب نثرى، يحسون أنهم ما زالوا أقل إبداعاً من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون، ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون، وكانوا فى السنين الخالية يقولون (شعر منثور) مشيرين بكلمة (منثور) على الأقل إلى أنه (نثر) فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية، بحيث يجرءون على أن يسموه شعراً على الإطلاق، لا بل إنهم أصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه (تقليدياً)؛ لكى يجعلوا الإبداع والتجديد قاصراً على نثرهم المبتكر، فهو الشعر الأوحد برغم المقاييس كلها

ولعله واضح أن دواء هذا الإشكال أن يمتلك هؤلاء الكتاب الثقة بالنثر. فمن قال لهم إن النثر وضيع أو إنه لا يمنح قائله صفة الإبداع؟ ولماذا يحسبون أن نثرهم لايكتسب الإعجاب إلا إذا هو مسخ ذاته وسمى نفسه (شعراً)؟ ولنفرض أننا وافقناهم وسمينا نثرهم شعراً، فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئاً؟ أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً؟

والذى يعرفه الملايين أن كثيرين من كتاب العربية قد كتبوا النثر «الشعرى» ولنا فى العصر الحديث منهم طائفة مرموقة مثل :أديب العربية الفذ مصطفى صادق الرافعى، والكاتب المرهف جبران خليل جبران وغيرهما كثير، وليس ينقص من قيمة ما كتبوا أنه نثر لا شعر. ولقد كانوا يسمون نثرهم نثراً دون أن يسيئوا إليه فى شىء.

وبعد فهل أجمل من القرآن فى اللغة العربية؟ والقرآن نثر لا شعر، وفيه، مع ذلك، كل ما فى الشعر من إيحائية وخيال وثاب وصور معبرة وألفاظ مختارة اختياراً معجزاً، فهل ينقص من قيمة القرآن الجمالية أنه نثر لا شعر؟ وأى شعر فى الدنيا أروع وأحب من هذا النثر القرآنى البديع؟

وخلاصة الرأى أن للنثر قيمته الذاتية التى تتميز عن قيمة الشعر، ولا يغنى نثر عن شعر ولا شعر عن نثر، لكل حقيقته ومعناه ومكانه. فلماذا جاء الناثر المعاصر ليزدرى النثر ويحاول رفعه بتسميته شعراً؟

هذا هو السؤال. ونحن نوجهه إلى أنصار هذه الدعوة لعل له عندهم من جواب.

وخلال ذلك، نحب أن نتفرغ لمناقشة هذه الدعوة، وسوف تكون مناقشتنا فى اتجاهين: أحدهما على أساس اللغة والآخر على أساس النقد الأدبى.

المناقشة اللغوية

تقع الدعوة «قصيدة النثر» فى خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة، كانت لديهم شعراً، وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك، فى حسابهم، شعراً أيضا. فلا فرق إذن بين الشعر والنثر؛ لأنهما كليهما يسميان فى عرفهم شعراً، وعلى هذا يكون كتاب الرافعى (رسائل الأحزان) شعراً مثل معلقة امرئ القيس تماماً، لا فرق بينهما. وما ذلك إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر؛ فالكلام يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لم يكن، لا بل إن النثر -لديهم - أكثر شعرية من الشعر؛ لأن وزن الشعر تقليدى كما سبق أن رأينا من أحكام خزامى صبرى وجبرا إبراهيم جبرا.

وهكذا نجد أنصار هذه الدعوة يلغون الفرق بين الموزون وغير الموزون إلغاء تاماً، ومن ثم يحق لنا أن نسألهم: لماذا إذن ميزت لغات العالم كلها بين الشعر والنثر؟ وما الفرق بين الشعر والنثر إن لم يكن الوزن هو العنصر المميز؟

إن هذا يسوقنا إلى أن نرجع بأذهاننا إلى الأصل الفكرى للتسميات اللغوية. ولسوف نلاحظ أن التسمية تقصد فى الأصل تشخيص نواحى الخلاف بين الأشياء لا نواحى الشبه. فإذا قلنا «الليل والنهار» أو «الشعر والنثر» فإن أحد الاسمين فى كل

فريق يشخص الناحية الكبرى التى يختلف بها عن قرينه. إن الليل والنهار يتشابهان فى أنهما كليهما يحتويان، فى المتوسط، على اثنتى عشرة ساعة، كما أن الشعر والنثر يتشابهان فى أن كلاً منهما يحتوى على عواطف إنسانية وصور معبرة فى المتوسط. غير أن قولنا الليل والنهار لايثير فى أذهاننا مسألة عدد الساعات هذه، كما أن قولنا الشعر والنثر لايثير لدينا مسألة المحتوى العاطفى والجمالى، وإنما تشخص التسميات الأربع خصائص أكبر من هذه وأوضح، تشخص الظلام فى الليل والضياء فى النهار، كما تشخص الوزن فى الشعر وعدم الوزن فى النثر. ومن ثم فإذا نحن سمينا كل كلام شعراً بمعزل عن فكرة الوزن، فسوف نكون كمن يسمى الحياة نهاراً سواء أكان فيها ضياء أو لا. وإنه لواضح أنها تسمية مفتعلة، إن الليل ليل، والنثر نثر، وواجبنا نحو اللغة والذهن الإنسانى أن نسميهما ليلاً ونثراً دون أن ننتحل لهما تسميات مضللة لا تشخص شيئاً. وما الذى نستفيده من تسمية النثر شعراً والليل نهاراً يا ترى؟ أو ليس تشخيص الفروق أحسن من ذلك وأجدى؟

إن اللغة، التى هى محصول الذهن الإنسانى عبر عشرات القرون، لا تضع الأسماء اعتباطاً ولا عبثاً، وإنما هناك مفهوم فلسفى عام يكمن وراء كل تعريف وتسمية، فى كل لغة. تحاول اللغة أن تشخص الملامح البارزة وترمى بذلك إلى تصنيف الأشياء تصنيفاً يسهل على العقل مهمة التفكير، ويعطى الإنسانية مجالاً للتعبير عن منطقها وفكرها، فما نكاد نلفظ كلمة النهار فى أية لغة حتى يشرق الضوء فى الذهن الإنسانى وتنبسط فكرة النور، وما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترن فى ذاكرة البشرية موسيقى الأوزان وقرقعة التفعيلات ورنين القوافى، واليوم جاءوا فى عالمنا العربى ليلعبوا لا بالشعر وحسب وإنما باللغة أيضاً وبالفكر الإنسانى نفسه. ومنذ اليوم ينبغى لنا، على رأيهم، أن نسمى النثر شعراً والليل نهاراً لمجرد هوى طارئ فى قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لايعرفون ما يفعلون بأنفسهم.

ولست أظننى أبالغ حين أحكم بأن هذه المحاولة تكاد تكون تحقيراً للذهن الإنسانى الذى يحب بطبعه تصنيف الأشياء وترتيبها، فإذا أطلقنا اسماً واحداً على شيئين مختلفين تمام الاختلاف، فما وظيفة الذهن الإنسانى؟ وإذن فلماذا لانرتد إلى فترات الجاهلية اللغوية، يوم لم يكن هناك أسماء للأصناف؟ وإنما التصنيف وتسمية الأصناف نتاج الحياة الفكرية للأمم، كلما كانت الأمة أعرق فى الفكر والحضارة، كانت تفاصيل التسميات أكثر وأدق، وعلى هذا لا تكون تسمية النثر شعراً أكثر من نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربى إلى الوراء قروناً كثيرة.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد وحسب، وإنما نجد له جذوراً تمس الجانب الاجتماعي للغة. فلعلنا نستطيع أن نلاحظ كلنا أن تسميتنا للنثر «شعراً» هي، في حقيقة الأمر، كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة، وعليها، أن تجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج. والكذبة اللغوية لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلا في المظهر. إن كل كذبة سائرة إلى أن تنكشف أمام عيون الطبيعة الصادقة التي لاتنطق إلا بالحق وبالاستقامة. واللغة الإنسانية، كل لغة، هي الصدق في أنقى معانيه وأسماها. إنها واقعية؛ لأنها تسمي الأشياء بأسمائها الحقة، فلا تخون ولا تكذب ولا تزيف. وهكذا نجد الكرسي يسمى كرسياً، لأن هذا الاسم يعطينا صفته في الأحوال كلها ولا يكذبنا قط. والنثر يسمى في اللغة نثراً، لأن اسمه هذا يعطينا صفة النثر، كما أن الشعر يسمى شعراً ليعطينا صفة الشعر، وهذا الصدق المطلق في اللغة يكسبها ثقتنا وإجلالنا. وهو، أيضاً، يحمينا نحن الذين نتكلم هذه اللغة من أن نكذب، فنحن نشدها إلينا ونلوذ بصدقها في ساعات الضيق. فإذا هوجم شاعر بأنه يكتب نثراً لا شعراً، وجد أمامه هذه اللغة الصادقة ذات التعابير المحددة الصريحة المستعدة لحمايته فيلوذ بها ويقول لمن يتهمه أن إنتاجه شعر لا نثر، وهو في هذه الحالة يستعمل رصيد «الشعرية» الذي تملكه لفظة (شعر) في أذهان الناس، وهم ينسبون إلى ما يكتب كل صفات الشعر فوراً بمجرد أن يقول لهم ذلك.

والحق أن لغتنا العربية لن تحمينا بعد اليوم؛ ذلك أن هنالك اليوم أناساً يكتبون النثر ويسمونه، في جرأة عجيبة، شعراً، حتى فقدت كلمة شعر صراحتها ونصاعتها. ولسوف يتشكك الجمهور في أي شعر نقدمه له باسم (الشعر)؛ لأن لفظ شعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع. والواقع أن هذه الكذبة، وكل كذبة مثلها، خيانة للغة العربية وللعرب أنفسهم بالتالي. إن اللغة التي يستعملها أناس غير صادقين سرعان ما تتلوث بالكذب وتفسد. وعندما تكتشف الحياة، أو الضمير اللغوي العام الكامن في النفس البشرية -أن كلمة (شاعر) قد أصبحت نعتاً للناثر، فإنها ستضطر إلى الشك في كلمة (شاعر) وكلمة (شعر). فمهما أكد الناس أنهم ينظمون شعراً فلن يصدقهم أحد قبل التثبت الأكيد.

وما معنى هذه النتيجة؟ معناها أننا لن نزيد على أن نخسر كلمة مهمة من كلمات اللغة فتموت كلمة (شعر)، ومن الطبيعي ألا يعني ذلك أن الشعر نفسه سيموت، فلو زالت الكلمة من القاموس العربي لبقي الناس ينظمون الشعر مع ذلك. فإنما اللغة

رموز تذهب وتجيء، وأما الحقائق التى تكمن وراء تلك الرموز فإنها لا تموت على الإطلاق. إن الحقيقة لا تزيف مهما تلاعبنا باسمها، بل نستطيع أن نزيف كلمة ناصعة بأن نطلقها على ما لا تمثله فى الأصل، ولكننا بذلك سنقتل الكلمة نفسها، وأما الحقيقة فسوف تبقى ناصعة، وسرعان ما ستجد تلك الحقيقة لنفسها اسماً آخر جديداً فيه النصاعة اللازمة. وبهذا تخلد الحقيقة وتسقط الكلمة.

ولسوف يجد دعاة «قصيدة النثر» أنفسهم حيث بدأوا، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) إلى التعبير عن النثر كما أرادوا، غير أن الشعر وجد لنفسه اسماً آخر صادقاً ينص على الوزن الذى حاولوا قتله. ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين.

المناقشة على أساس النقد الأدبى

يبدو لنا أن دعوة النثر، فى أحكامها على الشعر، تستند إلى تعريف له يضع الإلحاح كله على المحتوى أو (المضمون). فالشعر، فى نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معانى من صنف معين، فيها خيال وعاطفة وصور، وسواء بعد ذلك أن يكون موزوناً أو غير موزون؛ إن الوزن، فى رأيهم، ليس شرطاً فى الشعر. وعلى هذا الأساس يكون للشعر فى نظرهم عنصر واحد هو المضمون، فإذا أردنا أن نستخلص للشعر تعريفاً مشتقاً من آرائهم هذه قلنا أنه «تجمع معان جميلة موحية فيها الإحساس والصور».

ومن الواضح أن مفهومهم هذا للشعر يقف فى الطريق الأقصى المواجه للتعريف العربى القديم الذى كان يحدد الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى» وهو تعريف يجعل الوزن الأساس الأعظم للشعر دون اعتراف بالمضمون، والحقيقة أن كلا التعريفين قاصر ناقص: التعريف الجديد يهمل الشكل والتعريف القديم يهمل المضمون، فكأن هؤلاء المعاصرين أرادوا تصحيح مفهوم غالط قديم فوقعوا فى مفهوم غالط جديد، ولا يخفى علينا أن غلط التعريف الجديد أشد وأكبر من غلط تعريف أسلافنا.

وأما إذا أردنا أن نرجع إلى صوت الواقع فى أنفسنا، وأن نحكم عقولنا فلسوف ننتهى إلى أن للشعر ركنين ضروريين لابد منهما فى كل شعر وهما:

١- النظم الجيد (الشكل) أو (الوزن).

٢- المحتوى الجميل الموحى، المتموج بالظلال الخافتة والإشعاع الغامض الذى تنتشى له النفس دون أن تشخص سر النشوة.

وإنه لمن المؤسف أن كلمة «نظم» قد أصبحت تزدرى فى عصرنا وكأنها إهانة يسب بها الشاعر، والواقع أنها كلمة جليلة، لابد لكل شاعر من أن يملك ناصيتها؛ ذلك أن الشاعر المبدع لابد أن ينطوى على ناظم متمكن بارع وإلا لم يكن شاعراً. والنظم هو المرحلة الأولى فى كل شعر، وأما أن هناك أناساً ينظمون شعراً موزوناً يخلو من عبقرية الإبداع ورعشة الموسيقى فإن ذلك لايهين كلمة «النظم». إن كل شاعر ناظم بالضرورة، وليس كل ناظم شاعراً؛ وذلك لأن الشعر أعم من النظم، فهو يحتويه دون أن يقتصر عليه. وواقع الأمر أن الناس، بالنسبة للشعر ثلاثة:

١- إنسان يتذوق الشعر ويطرب له إلا أنه لايميز الموزون من المختل، وقد يمر على غلط عروضى فلا يدركه. ومن هذا الصنف كثير من الناس.

٢- إنسان ينظم الموزون نظماً متقناً جارياً على قواعد العروض، دون أن تنبض منظوماته بالجمال أو تتفجر بدفء الإبداع. وهذا هو الناظم.

٣- إنسان يحسن النظم ويتقنه حتى ليوجع النشاز سمعه وروحه، وهو فوق ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسحر فيما ينظم، وهذا هو الشاعر، وهو فى هذا الباب فى المرتبة الأولى من أصناف الناس.

والذى لا ريب فيه أن الناظمين أناس ذوو موهبة وإن لم تكن موهبتهم كاملة، ولذلك ينبغى لنا أن نحترم موهبتهم، وأن نثنى عليهم بما يستحقون. نقول هذا ونحن نرى الاتجاه لدى طائفة من الشعراء اليوم إلى احتقار الناظمين والتشنيع عليهم، وإنما الحق أن ينظر هؤلاء الشعراء إلى أنفسهم ليكملوا ما ينقصهم من عدة الناظم ومقدرته، فما قيمة شعر جميل الصور ولكن أوزانه تتعثر بالسقطات؟ إن الناظم الذى يحسن النظم أجدر بإعجابنا، لو أنصفنا، من شاعر لايحسن النظم؛ ذلك أن الأول، بصفة كونه ناظماً، قد استكمل عدة فنه حين أتقن النظم وضبط أصوله، وأما الشاعر فإنه، وهو يجهل قواعد النظم، إنما يفتقد جزءاً مهماً من عدة الشاعر؛ لأن الوزن هو الروح التى تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض فى عروقها الوزن.

هذا مجمل رأينا، والواضح أن أنصار (قصيدة النثر) يخالفوننا فيه. وإنما الوزن، فى عرفهم، مجرد شكل خارجى عارض اصطلح الأقدمون عليه، فلو حذفناه وكتبنا الشعر من دونه لأنقذنا شعرنا من التقليد وجئنا بشىء طريف.

وإننا لنحب أن نسألهم، على ذلك، سؤالاً لعل له عندهم جواباً: ترى إذا استطاع ناثر وشاعر أن يعبرا، كل بأسلوبه الشخصى، عن عين الكمية من الصور والعواطف والأخيلة، فأيهما سيهز السامعين هزاً أشدّ؟ أيهما سيبعث فيهم مقداراً من النشوة أكبر، وإلى أيهما سيستجيب الذوق الإنسانى استجابة أرهف وأحرّ؟ أما فى رأينا فإن الجواب واضح وبديهى. إن الموزون الطافح بالصور والأخيلة والعواطف سيملك قلوبنا ويهزنا ويثيرنا أكثر من النثرى الطافح بنفس المقدار من الجزئيات؛ وذلك لأن عنصراً جمالياً جديداً قد أضيف إليه هو الموسيقى والإيقاع.

والسبب المنطقى فى فضيلة الوزن، هو أنه، بطبعه، يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطى الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة. إن الوزن هزة كالسحر تسرى فى مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفى من الموسيقى الملهمة، وهو لايعطى الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة، ولذلك كان الشعر مؤثراً بحيث كان القدماء يعدونه ضرباً من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير. وقديماً كان الشعر قرين أصحاب الرؤى والكهان وحتى الأنبياء إلى درجة جعلت القرآن الكريم يبرئ الرسول فى الآية: «وما علمناه الشعر وما ينبغى له».

ولا ريب فى أن النثر، بافتقاره لهذه الموسيقى المؤثرة، يفقد خاصية يتفوق بها الشعر عليه فى إثارة المشاعر ولمس القلوب؛ ولذلك كان النثر، فى الغالب، قرين البحث العلمى والدراسة الموضوعية، حتى أصبحنا نصف الشعر الذى لايطربنا بأنه «نثرى». والحقيقة التى لامفر لنا من مواجهتها أن الناثر، مهما جهد فى خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعانى، يبقى قاصراً فى اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون. فالوزن فى يد الشاعر قمقم سحرى يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة، وهيهات للناثر أن يستطيع ذلك بنثره. أترى دعاة قصيدة النثر ينكرون أن خواطر محمد الماغوط التى اخترناها تكون أجمل لو نظمت شعراً لا نثراً؟ نقول ذلك لا لننتقص من تلك الخواطر وإنما لمجرد أنها كتبت نثراً وتطاولت إلى أن تسمى نفسها شعراً. وإنما النشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن، فمن رغب فيها فليكن شاعراً وليعرف كيف يرقرق معانيه فى قصائد متدفقة. وبعد، فليس يعيب النثر أنه ليس شعراً، وإن الموسيقى ملازمة للشعر لا له. إن تلك هى طبيعة الأشياء، وكل لما خلق له.

وفى وسعنا، ختاماً، أن نلخص تعريف الشعر أنه ليس عاطفة وحسب، وإنما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها. وعلى ذلك فإن قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور فى نثرهم لايقرب ما يكتبون من الشعر أى تقريب، وإنما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثراً، ولن يكون شعراً إلا إذا نجحوا فى صياغته شعراً. وتلك موهبة الشاعر دون الناثر، وهو أمر يترك النثر خارجاً مهما قالوا ومهما جهدوا.

وأحب أن أذكر أصحاب الدعوة أخيراً بأنهم، بعد كل ما قالوا وكتبوا وضجوا، ما زالوا هم أنفسهم مضطرين إلى التمييز بين الشعر والنثر. وهذه خزامى صبرى نفسها، فى فقرتها التى اقتبسناها، تتحدث عما تسميه (وزناً تقليدياً) -تقصد الشعر- ووزناً غير تقليدى - تقصد النثر - فلا نراها فعلت أكثر من استبدال الكلمتين العربيتين الدالتين: (شعر ونثر) باصطلاحات معقدة جديدة فيها عموم وغموض. وهل حقاً أن قولهم (وزن تقليدى) أحسن من قولنا (شعر)؟ أم ترى قولهم (وزن غير تقليدى) يصلح اسماً للنثر؟ ولماذا اضطروا إلى التمييز بين الاثنين؟ والواقع الذى لا جدال فيه، أنهم إذا لم يعترفوا بأن الشعر شعر، والنثر نثر، فلابد أن يعترفوا بأن بينهما فرقاً واضحاً. وهذا يدحر كل مناقشة قد يوردونها. إن هناك شيئا اسمه الوزن، وهو يفرض عليهم نفسه مهما تجاهلوه.


الناشيء

القسم الثانى




الناشيء

الباب الأول

في فن الشعر

- هيكل القصيدة

- أساليب التكرار ودلالته


الناشيء

الفصل الأول
هيكل القصيدة

إذا كانت مفاهيم النقد الأدبى الحديث ترفض التمييز بين شيئين مثل (المضمون) و(الصورة) فى الشعر، وتأبى إلا أن تعدهما شيئاً واحداً لا يمكن تجزئته إلى اثنين، فإننا فى بحثنا هذا مضطرون -ولو ظاهرياً- إلى أن نعود إلى المفهوم القديم فنجزئ القصيدة إلى عناصرها الخارجية؛ لندرس العلاقات الخفية التى تربط بعض هذه العناصر ببعضها حتى تجعل منها ذلك النسيج الحى المتكامل الذى هو القصيدة. ولعلنا نحتاج إلى أن نذهب أبعد حتى من النظرة الدارجة فلا نكتفى بالتمييز بين المضمون والصورة، وإنما نميز أيضاً بين الصورة الوزنية الموسيقية التى تقوم على الأبيات والأشطر والتفعيلات، والصورة البنائية التى تستند إلى موضوع القصيدة. ومن دون هذا التمييز المبدئى الذى نريده فى بداية بحثنا هذا لن نستطيع أن نشخص الأسس النظرية التى يطيعها الشاعر- غير واع- وهو ينظم قصيدته.

وهكذا نجدنا نبدأ بتكسير القصيدة إلى عناصرها الرئيسية التى لاتزيد، فى نظرنا، على أربعة:

١- الموضوع، وهو المادة الخام التى تقدمها القصيدة.

٢- الهيكل، وهو الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع.

٣- التفاصيل، وهى الأساليب التعبيرية التى يملأ بها الشاعر الفجوات فى أضلع الهيكل.

٤- الوزن، وهو الشكل الموسيقى الذى يختاره الشاعر لعرض الهيكل.

وسوف يلوح لنا، كلما أمعنا فى دراسة هذه العناصر مجزأة، أن بينها ترابطاً خفياً لايمكن فصمه، وأن القصيدة ليست إلا هى كلها مجموعة. ومع أننا سنحرص على أن نقول كلمة عابرة عن الموضوع والتفاصيل والوزن، إلا أن هذا البحث مكرس لدراسة الهيكل وحده، والحق أنه أهم عناصر القصيدة، فهو العمود الذى ترتكز إليه العناصر الأخرى كلها.

الموضوع:

أما الموضوع فهو، من وجهة نظر الفن، أتفه عناصر القصيدة؛ لأنه، فى ذاته، قاصر عن أن يصنع قصيدة، مهما تناول من شئون الحياة. إنه مجرد موضوع خام، فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها، وإنما هو أشبه بطينة فى يد نحات، يستطيع أن يصنع منها ما يشاء. إن القصيدة ليست كامنة فى الموضوع، وإن كان هذا لا ينفى أن من الممكن أن نصوغ، من أى موضوع، عدداً لا نهاية له من القصائد. وهذا يجعل من الضرورى أن نقرر أن الموضوع شىء غير القصيدة، ولا دخل له فى تكوينها.

إن نظرتنا هذه إلى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية -أو دعوة الالتزام- التى تضج بها الصحافة منذ سنين- دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر، ذلك أنها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة، وهو الموضوع، وبذلك تقحم على الشعر؛ عنصراً غريباً عنه. والواقع أن قيام القصيدة على موضوع اجتماعى شىء لا غبار عليه إطلاقاً، بشرط ألا نعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطى الموضوع شعرية خاصة غير عادية.

وإنما يصبح الموضوع مهماً، ويستحق الالتفات، فى اللحظة التى يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشى معه. وأول شرط فى الموضوع أن يكون واضحاً محدداً، لا كموضوعات تلك القصائد التى تدور وتدور فلا يخرج منها القارئ بطائل. ومن هذا الصنف تلك القصائد التى يكون موضوعها عاماً يشمل جوانب واسعة لا حدود لها من الأفكار والتصورات، وهو صنف يتخلص منه الشاعر عندما يضع له عناوين عامة مثل: (خواطر) أو(تأملات) أو(رباعيات) ونحو هذا. مثل هذه القصائد تستند، فى واقع الأمر، إلى عقيدة واهمة من الشاعر فى أن الموضوع وحده يكفى لإنشاء قصيدة، وما دامت القصيدة تعالج أفكاراً مفيدة ذات طلاوة فهى تبرر وجودها تبريراً تاماً. وليس هذا مقبولاً من وجهة نظر الشعر، وإنما ينبغى أن تكون القصيدة موحدة، مبنية، لا أن تمتلئ بمادة تكفى لإنشاء عشرين قصيدة.

وخلاصة ما يمكن أن نقول فى الموضوع إن القصيدة ليست موضوعاً وحسب؛ وإنما هى موضوع مبنى فى هيكل.

الهيكل الجيد وصفاته

لا ريب فى أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة. ولابد من الإشارة إلى أن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلاً معيناً؛ وإنما يحتمل أن يصاغ فى مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية. ومهما يكن فلابد لكل هيكل جيد من أن يمتلك أربع صفات عامة هى التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل[٨٧].

أما التماسك فنقصد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلا يتناول الشاعر لفتة فى الإطار ويفصلها تفصيلاً يجعل اللفتة التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار. ومثال هذا الخروج على التماسك قصيدة لبدر شاكر السياب عنوانها «حفار القبور»[٨٨] تقع فى أربعة مشاهد واضحة كان ينبغى أن ينال كل منها من عناية الشاعر ما يساوى عنايته بغيره، ولكن الشاعر، لسبب ما، تلكأ طويلاً فى المشهد الأول وحلل نفسية الحفار فى بطء شديد، ثم تقدم فى عجلة، إلى المشاهد الثلاثة الباقية فأجهز عليها فى غير عناية، ذلك مع أن القصيدة لم تبلغ قمتها العاطفية، ومن ثم قمتها الدراماتيكية، إلا فى المشهد الرابع. وهذا كله قد أخل بتماسك الهيكل، وضعضعه فتفكك وأساء إلى هذه القصيدة التى تمتاز بما فيها من صور وانفعالات وحركة ملموسة يحسها القارئ عبر المشاهد المتلاحقة.

وثانى صفات الهيكل الجيد، الصلابة. ونقصد بها أن يكون هيكل القصيدة العام متميزاً عن التفاصيل التى يستعملها الشاعر للتلوين العاطفى والتمثيل الفكرى، تكبر قيمة هذه الصفة فى الهيكل الهرمى كما سيأتى. والتشبيهات والأحاسيس ينبغى أن تكون تفاصيل سياقية عارضة يحرص الشاعر على كبح جماحها بحيث لاتضيع فيها حدود الخط الأساسى فى الهيكل. ويتضمن هذا أن الصور والعواطف ينبغى ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل، فقد ثبت فى حالات عديدة أن هذه الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيراً من قيمتها الجمالية. ومن نماذج الإطار الرخو الذى لايملك مزية الصلابة قصيدة محمود حسن إسماعيل (انتظار)[٨٩] التى ضاع إطارها العام فى كثير من الصور الجميلة والتفاصيل، وقد تصيدها الشاعر تصيداً ناسياً الخطة العامة لقصيدته حتى طغت على الهيكل وطمست معالمه.

أما الكفاءة فنعنى بها أن يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن فى داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. ويتضمن هذا معنيين:

أولهما، أن لغة القصيدة تكون عنصراً أساسياً فى كفاءة الهيكل، فهى أداته الوحيدة، ولذلك ينبغى أن تحتوى على كل ما يحتاج إليه لكى تكون مفهومة، وهذا هو السبب فى نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة فى لغة العصر، ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة فى خارجها، فى القاموس. وهذا، فى صميمه، يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر.

وثانيهما، أن التفاصيل - ونعنى بها التشبيهات والاستعارات والصور -التى يستعملها الشاعر فى القصيدة ينبغى أن تكون واضحة فى حدود القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتى أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها. وإنما ينبغى أن يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها لا على شىء فى نفس الشاعر. ولعل معترضاً أن يحتج علينا لأننا نستبعد عن سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتية عند الشاعر. وجوابنا على ذلك أننا لا نمانع فى أن يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية الأثيرة لديه، ولكن على أن يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تنبع من الهيكل نفسه. والقانون فى هذا أن على الشاعر أن يحترس من الخلط بين ما له قيمة فى القصيدة وما له قيمة فى نفسه، فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر، إنها كيان حى ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التى يخط فيها على الورق، وذلك هو الذى يجعل الشاعر مضطراً إلى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية فى ذاتها لإبداع قصائد، فالشعر لايعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية فى خارجه، ولابد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو شخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيباً فى داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة.

ولابد لنا أن نشير هنا إلى فشل تلك المحاولات التى يلجأ إليها الشعراء حين يضيفون إلى قصائدهم حواشى وشروحاً عن تاريخ الأماكن التى يتغنون بها فى قصيدة ما، فليس أبعد عن روح الشعر من مثل هذا. وذلك، ولا ريب، يجعل أكداساً كثيرة من الشعر الوطنى الذى ينظم اليوم عاطلاً من القيمة الفنية؛ لأن الشاعر يعتمد فيه على المعرفة السابقة التى يملكها الجمهور المعاصر عن الأشخاص والأماكن والأحداث، فلا تكون قصيدته إلا هامشاً أو تعليقاً على الأشياء، دون أن تملك فى ذاتها

المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الأشياء. وأما حين ستتطور حياتنا وتصبح تلك الأحداث معلومات تاريخية لايحتاج إليها جمهور عربى متأخر، فإن نقص تلك القصائد سيظهر وسيفقدها مكانتها الفنية. ولذلك ينبغى للشاعر أن يتطلع إلى قصيدته وينسى الجمهور، فإنما التعبير المكتمل إرضاء للحس الفنى المتعطش فى نفس الشاعر مهما كان الجمهور قانعاً ومستعداً للمسامحة ومد يد المساعدة. والقصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحاً نثرياً ليست قصيدة جيدة، ولعلها -من وجهة نظر الفن- فشل يعترف به الشاعر نفسه حين يرضى أن يضع لقصيدته حواشى وهوامش.

وأما التعادل، الذى هو آخر صفات الهيكل الجيد فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وإنما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفى ثابت بينها وبين سياق القصيدة. فإذا كانت القصيدة تتناول موضوعاً ساكناً كالنهر مثلاً فتصفه كما يلوح للشاعر فى لحظة معينة، جاءت القصيدة تعاقب صور وانفعالات وأفكار متتالية ذات قيمة متساوية. وفى هذه الحالة تكون خاتمة القصيدة أقوى من سائرها حيث يقوم نوع من التعارض الخفى بين البيت الأخير وبقية الأبيات. أما حين تتناول القصيدة حادثاً (أو امتداداً زمنياً، بكلمة أخرى) فإن الحركة تأتى من تعاقب الزمن الذى يستغرقه الحادث ويمر عبر القصيدة أمامنا. وفى هذه الحالة تكون الخاتمة متميزة عن سائر القصيدة بأن توقف هذه الحركة عند نقطة منطقية، وهى حالة يقوم فيها التعارض بين الحركة الزمنية فى القصيدة والسكون فى ختامها.

ومن الأساليب التى قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الإيقاع والموسيقى كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية أو أكثر، فيجعل المقطوعة الأخيرة ذات طول مختلف. والقصر أكثر تأثيراً فى هذه الحالة، ومنه قصيدة جميلة لمحمود حسن إسماعيل عنوانها (فاتنتى مع النهر)[٩٠] ختم فيها قصيدته ببيتين، بعد مقطوعات أطول بكثير، فكانت خاتمة مؤثرة من أجمل ما يقرأ للشعر من خواتم. وهذا هو المقطع الثالث منها والخاتمة:

سألته: يا ابن الأسى رحمة	فالنَوْحُ لا يُطرب سمع الصباحْ
فجرُكَ رفراف السنا والمنى	فوقك طير عبقرىُ الجناحْ
ما لك لا تُلهم غير الأسى	ولا تغنّى غير نار الجراح؟

فقال: يوماً، ستلاقى هنا عذراءَ من حور السماء الملاحْ

تبحث عنى، فأجبْها مضى صبَّك فى الدنيا شريدَ النواحْ

أنت الذى أسلمته زورقاً فى لجة الدنيا لهوج الرياح

فمرّ كالنسيان بى وانطوى صباحه عنى شقيًا وراح

* *

فاتنتى، سرّ الهوى سابحٌ فى نور عينيك فلا تسألى

فى زهوة المرج شذى نائم أخشى علسيه يقْظة المنجلِ

ولعلّ فى وسعنا أن نستخلص قانوناً عاماً يشمل الحالات التى يستعملها الشاعر فى اختتام قصيدته، ومضمون القانون أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضاً واضحاً بين السياق والخاتمة، فإذا كان السياق هادئاً جعل الخاتمة جهوريةً مجلجلة وإذا كان السياق متحركاً مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا وأحسبنا لا نحتاج إلى أن نقول إن الشاعر الحق، كل شاعر، يعرف هذا القانون بفطرته الفنية فلا يحتاج إلى أن يتعلمه أو يفكر فيه وهو ينظم. وقد نظم الشعراء فى العصور كلها قصائد ذات خواتم ناجحة، دون أن يحتاجوا إلى أن أجىء اليوم لأستخلص لهم هذه القاعدة. ولكن مهمة النقد تبقى مع ذلك قائمة، والعالم مملوء دائماً بالنظامين ومحترفى الشعر، وهؤلاء قلما يعرفون متى ينبغى أن يسكتوا والمشاهد اليوم أن مئات من القصائد التى تنشرها الصحف تنقصها لمسة الختام وهى تترك فى النفس أثراً يشبه العطش، ذلك أنها تثير فى أنفسنا توتراً ثم تتركنا لمخالبه دون أن تزيله أو تنهيه.

والحقيقة أن قراءتنا للقصيدة ليست أقل من معاناة فعلية للتجربة التى مر بها الشاعر، فإذا لم يحسن الشاعر أن يختمها ذلك الختام الطبيعى كان يخوننا ويلعب بنا ولو دون أن يقصد، وهو فى ذلك كمن يسير بنا خطوة خطوة فى طريق صاعد المفروض أنه يؤدى بنا إلى غاية، حتى إذا بلغنا نصف الطريق تركنا ونكص راجعاً. إن القصيدة غير الكاملة إساءة إلى القارئ وإيلام لا يبرره شىء، والشاعر، بهذا المعنى، مسئول عن جماعة القراء الذين يلقون إليه قياد أنفسهم، يزرع فيها أفكاره ومشاعره، فأقل ما عليه أن يخرجهم من التوتر العاطفى الذى يوقعهم فيه. وبذلك تكتمل الفعالية التى يمر بها الشاعر والقارئ، يداً بيد، عبر القصيدة.

ثلاثة أصناف من الهياكل

لم تزل هناك ملاحظات عن الملامح العامة للهيكل، غير أننى أوثر أن يرد ذكرها عبر دراستنا التالية لأصناف الهيكل، لكى نتحاشى التكرار، ولقد استخلصت من مراجعة مئات من القصائد العربية قديمها وحديثها أن هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة أصناف عامة لكل منها خصائص مميزة ثابتة. ولقد رأيت أن أطلق على هذه الأصناف أسماء، تسهيلاً لمهمة النقد الأدبى والبلاغة فكانت كما يلى:

١- الهيكل المسطح: وهو الذى يخلو من الحركة والزمن.

٢- الهيكل الهرمى. وهو الذى يستند إلى الحركة والزمن.

٣- الهيكل الذهنى: وهو الذى يشتمل على حركة لا تقترن بزمن.

ولسوف يتضح سبب اختيارى لهذه التسميات حين ندرس هذه الهياكل بالتفصيل.

أ- الهيكل المسطح

أبسط تعريف لقصائد هذا الهيكل أنها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، وإنما ينظر إليها الشاعر فى لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجى فى تلك اللحظة وما يتركه من أثر فى نفسه. مثال ذلك أن تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة أو بركة فلا تصف أحداثاً تعاقبت على هذه الموصوفات، ولا تغييرات جدت عليها خلال زمن ما، وإنما ترسمها كما كانت فى تلك اللحظة التى رآها الشاعر فيها: جامدة ثابتة فى المكان. وفى وسعنا أن نقول إن نظرة الهيكل المسطح هى نظرة ذات ثلاثة أبعاد، على حد تعبير الرياضيين ينقصها البعد الرابع الذى تنشأ عنه الحركة الزمنية، على أن القصيدة التى تخلو من الحركة بشكلها الزمنى لاتستطيع أن تستغنى عن شكل آخر من أشكال الحركة يعوض لها ويبنى كيانها، ومن ثم فإن شاعر الهيكل المسطح يلجأ عادة إلى أساليب أخرى يخلق بها الحركة فيسد الفراغ، وهو يصل إلى ذلك التعويض باستعمال الصور والتشبيهات والعواطف، وبذلك يمد الموضوع الساكن بلون ما من ألوان الحركة. وهكذا نجد أن الشاعر - حين يجد بين يديه موضوعاً جامداً مغلفاً بلحظة واحدة من لحظات الزمن- يلجأ إلى التفجر عاطفياً ويحيط موضوعه بشحنة مشاعر قوية تعطى القصيدة نوعاً من الحبكة المعوضة. ومن هذا التعويض نشأ الشعر

الغنائى الذى اغتنى به الأدب القديم. إنها حالة يؤدى فيها سكون الإطار وتسطحه إلى الارتكاز على محور القصيدة أو الموصوف فيها، وحوله يجمع الشاعر سلسلة من الأفكار والعواطف والصور.

ولكى نمثل هذا الهيكل المسطح نستشهد بقصيدة لنزار قبانى عنوانها (شبّاك)[٩١]:

حيّيت يا شباكها الملفوف بالبنفسج
أصبحت ديراً للشحارير ومأوى العوسج
لسورك الرحيم أسراب السنونو تلتجى
يا جنّة على السحاب غضّة التأرّج
يا ضاحك الأستار ذات اللين والترجرج
يا راية للحب لم تخطر ببال منسج
أنا لديك، هل تعى همسى وحدو هودجى
بى لهفة تحصد أصباغ الستار الأهوج
ألا انفتحت لى فإن الشمس فى توهّج
هل أقرع البلّور دون حلمها المموّج
أم أسبق الشمس إلى غطائها المضرّج
أردّه على ذراع طفلة التبرّج
وأجمع الشعر الذى مات من التموّج
يحرسك العبير يا شباكها البنفسجى

إن الشباك، فى هذه القصيدة الجميلة، ساكن، وقد وقف الشاعر أمامه فى لحظة معينة، ذات صباح وراح يصفه، وقد جاء الامتداد على حساب أفكار الشاعر وتخيلاته عما وراء الشباك من أصباغ الستائر ولين قماشها وشعر الفتاة النائمة ونحو ذلك. إن تعاقب هذه التصورات غير مرتبط ارتباطاً عضوياً، وإنما تقف كل صورة معزولة عن الصور الأخرى حتى لنستطيع، إذا أردنا، أن نقدم بيتاً على بيت، وأن نحذف بيتاً هنا وبيتاً هناك دون أن تنقص القصيدة نقصاً مخلاً، وذلك يرجع إلى كون الهيكل مسطحاً، إنه يتركب من جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة. ولو أردنا أن نضع هذا

المضمون فى صيغة أخرى لقلنا إن القصيدة مستوية، سائبة، غير مشدودة ذلك الشد المحكم الذى نجده فى القصائد التى تصف أحداثاً. إنها قصيدة تقوم على خليط من الأبيات الجميلة، كل بيت فيها منفصل عما حوله، قائم بذاته، ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكرة التى وردت فى كل بيت، ولا يصعد الشعور إلى قمة. إن العاطفة فى القصيدة موزعة بالتساوى على الأبيات، كل بيت، يصف لمسة شعورية جديدة، والإحساس لا يتكاثف فى موضع دون موضع، كما أن القوى لاتتجمع لتلتقى فى ذروة متشابكة وإنما تجرى عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجرى جدول فى أرض منبسطة لا تعلو ولا تنخفض ولا تتخللها غابات كثيفة معرقلة. ولهذا نستطيع أن نحذف ما نشاء من أبيات ونقدم ونؤخر دونما حرج.

على أن أبرز خاصية لقصائد الهيكل المسطح أنها مملوءة بالفجوات، فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسىء إلى رابطة فيها، وهذا لأنها فى الأصل أشبه بأرض فضاء ممتدة لا بداية لها ولا نهاية، ولا تختلف جهة فيها عن جهة، إن فى وسع الشاعر أن يوصلها إلى ما شاء من الأبيات، والشرط الوحيد أن يشدها شدا ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية. ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر فى القصيدة المسطحة هى استعمال القافية الموحدة، كما يصنع نزار قبانى فى شعره دائماً؛ وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشد الأبيات المفككة فى داخله. والقافية الموحدة عظيمة القوة فى القصيدة فهى تلمها وتمنعها من الانفلات منعاً صارماً، ولعل هذا هو السبب فى أن أغلب الشعر العربى كان مسطحاً، فقد كانت القافية الموحدة من القوة بحيث أغنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة.

وبسبب هذا التفكك الطبيعى فى القصائد المسطحة تحتاج القصيدة إلى خاتمة شامخة تكون هى الأخرى أشبه بسياج عال يحد البقعة الصغيرة الممتدة وينهيها. إن ترك القصيدة المسطحة غير كاملة يضجر القارئ المرهف ويشعره بأنه لم يخرج بشىء؛ وهذا لأنه يوحى بأن الامتداد لا ينتهى، والذهن الإنسانى لايستريح إلى الامتداد المطلق ويفضل أن ينتهى كل شىء نهاية ما. والواقع أن خاتمة القصيدة تخرجنا من هذا التمادى غير المريح، ومن هذا الاستواء، وتشعرنا بأن التيه قد انتهى إلى حدود ما. وما دامت القصيدة المسطحة بطبعها مستوية، تتساوى فيها القيم الشعورية والفكرية للأبيات، فإن الخاتمة ينبغى أن تكون جهورية مجلجلة قاطعة بحيث تبرز على سائر

الأبيات وتشعرنا بالانتهاء. ومعنى الجهورية أن يحتوى البيت الأخير على حكم قاطع قوى أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة. ومن ذلك، الدعاء اللطيف الذى ختم به نزار قبانى قصيدته، فقد ألقاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن أعمق أعماق إحساسه نحو الشباك. ومهما يكن فإن البيت الأخير ينبغى أن يكون بارزاً مثيراً ليختم القصيدة.

الأبيات وتشعرنا بالانتهاء. ومعنى الجهورية أن يحتوى البيت الأخير على حكم قاطع قوى أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة. ومن ذلك، الدعاء اللطيف الذى ختم به نزار قبانى قصيدته، فقد ألقاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن أعمق أعماق إحساسه نحو الشباك. ومهما يكن فإن البيت الأخير ينبغى أن يكون بارزاً مثيراً ليختم القصيدة.

وختام ما ينبغى أن نقوله حول الهيكل المسطح أنه لايتيح فرصاً لقصيدة طويلة؛ ذلك أن الامتداد المنبسط يضايق، والأوصاف المتتالية تصبح مملة متعبة حين لا تتخللها نروة عاطفية تثير حماسة القارئ، وذلك هو السبب فى الرتابة التى نلمسها فى بعض قصائد أنور العطار وهى لاتخلو من أبيات مفردة جميلة، غير أن طولها واستواء المستوى العاطفى والتعبيرى فى الأبيات كلها يجعل النغم ممطوطاً دون دا ع. وخير وسيلة للنجاة من مثل هذا المزلق أن تكون القصائد المسطحة قصيرة، وتلك لفتة أدركها نزار قبانى بفطرته، فهى تكاد تكون القانون فى شعره كله، لايخرج عليه إلا حين ينظم قصيدة هرمية الهيكل مثل القصيدة الرائعة الجمال «طوق الياسمين»[٩٢].

القوى الحركية فى القصيدة

رأينا ونحن ندرس «الهيكل المسطح» أن الموضوع الساكن لايستطيع أن يمد قصيدة بكيان غنى مقبول، وأنه ينبغى، فى الغالب، أن يقوم على عناصر أخرى خارجية كالعواطف والصور لتنجح القصيدة، والواقع أن هذه الشحنة من الصور والمشاعر التى يلتمسها الهيكل الساكن إنما هى، فى حقيقة الأمر، صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر- وهو غير وا ع- أن يدخل عنصر الحركة إلى هيكله لينقذه من الجمود.

إن كل قصيدة جيدة لابد أن تحتوى على عنصر الحركة على صورة ما، وإلا كانت قصيدة رديئة. والشاعر يدرك هذا بإحساسه ويحاول، غير وا ع، أن يضفى هذا العنصر على قصيدته من إحدى جهاتها، فإذا كانت نقطة الارتكاز فى القصيدة ساكنة كشباك نزار قبانى، امتد الهيكل عاطفياً وصورياً، وكأن الشاعر -وهو يرى موضوعه

ساكناً- يدرك أنه لا يستطيع أن يصوغ من سكونه شيئاً نابضاً بالحياة، ما لم يضف إليه امتداداً من نوع ما، فيبدأ بالأقرب وهو الصور والمشاعر التى توسع نقطة الارتكاز وتجعل نطاقها أكبر وأكثف.

ولو راجعنا قصيدة «شباك» لرأينا أن هذا الشباك -وهو ساكن- قد اكتسب امتدادات رائعة الحسن بما أضفاه عليه الشاعر من نعوت. إنه يتسع عندما يصفه الشاعر بأنه «ملفوف بالبنفسج» ويتسع ثانية عندما يسميه الشاعر «ديراً للشحارير» وهى صورة تمنح الذهن فرصة لتخيل مجموعة من الشحارير تتطاير وتحط عند الشباك.. وبذلك اتسع أفق الشباك مكانياً حتى شمل المنطقة التى تحيط به، وسرعان ما تتدخل «الستائر» التى تمد الشباك إلى داخل الغرفة وتصله بكل ما فيها من حياة، وهكذا نرى الشاعر قد جعل الشباك ينبض بالحركة ووصله بأعمق أعماق الحياة المتدفقة حوله.

ب- الهيكل الهرمى

الفرق الأساسى بين قصائد هذا الهيكل، وقصائد الهيكل المسطح، أن الشاعر هنا يمنح الأشياء بعدها الرابع. بدلاً من أن توصف الأشياء وهى ساكنة، ذات ثلاثة أبعاد، فى لحظة واحدة من لحظاتها -كما فى الصور- يبدو وكأن الشاعر قد تجرد من الزمن، فراح الماضى والحاضر والمستقبل تبدو له كلها واحداً، ومن خلالها يبدو الموصوف متحركاً، متغيراً مؤثراً فيما حوله متأثراً به، وهو عين ما يحدث فى الحياة الواقعية حين تسمح للزمن أن يمر على الأشياء، فما من شىء إلا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الأحوال.

ومن هذا يبدو أن نقطة الارتكاز فى القصائد الهرمية لابد أن تتضمن «فعلاً» أو «حادثة» لا مجرد شىء جامد يحتل حيزاً من المكان وحسب. وفى نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن، فالأشخاص مثلاً يتبدلون وتتقلب عليهم الأحداث بحيث نجدهم فى أول القصيدة يختلفون عنهم فى آخرها على وجه ما. والأشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها وأماكنها. والزمن ينصرم: فإذا بدأت القصيدة فى طفولة بطلها انتهت وهو شيخ، وإن رأيناه، فى بدايتها، صباح الثلاثاء ختمت القصيدة وهو قد عانى متاعب الأربعاء، وهكذا. وخلال ذلك تتغير المشاعر فتمتد وتضيق وتتسع

كما يرسم لها الشاعر، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها. وذلك ما يميز الهيكل الهرمى عن سواه.

وفى مثل هذه القصائد، قصائد «الفعل» و«الحادثة» التى تتميز عن قصائد «الأشياء» نجد أن الأحداث تميل إلى أن تتكاثف فى مكان من القصيدة دون مكان. فهى تبدأ عادة هادئة العواطف، غير ثائرة، والأشخاص يتحركون بتؤدة، وكأن الشاعر يمر بفترة «العرض» التى يمر بها القصاص، وهمه الأول أن يقدم أطراف الموضوع لقارئه. ثم تأتى لحظة تندفع خلالها المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية، «قمة الهرم» فتتجمع القوى التى بدأت فعلها فى المرحلة السابقة تجمعاً عنيفاً وتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر ويحس القارئ أنه إزاء مشكلة فنية إنسانية. وسرعان ما تبدأ النهاية بعد ذلك حين يبدأ الشاعر بفك المشكلة وحل العقدة وتشتيت القوى المتجمعة.

ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن خاتمة القصائد الهرمية، تمتلك قابلية الانتهاء بسكون. وهو أمر غير ممكن فى قصائد الهياكل المسطحة حيث ينبغى أن تكون الخاتمة جهورية على شىء من العلو، وكأن هذه «الجهارة» نوع من الحركة التى تجىء بعد السكون الطويل فتوحى بالانتهاء.

نموذج للهيكل الهرمى

تصلح قصيدة على محمود طه (التمثال)[٩٣] أن تكون نموذجاً ممتازاً للهيكل الهرمى لما تحتوى عليه من بناء مكتمل وصور جميلة ورموز وعاطفة. إنها تكاد تكون أجمل وأكمل قصيدة نظمها هذا الشاعر على الإطلاق، وهى بلا ريب قمة من قمم الشعر العربى الحديث كله؛ ولذلك سنقف عندها وقفة تحليلية متريثة لندرس ما فيها من أصالة وقوة بناء وجمال. يقول الشاعر فى تقديم قصيدته إنها «قصة الأمل الإنسانى» وهو بهذا يخبر القارئ أن «التمثال» ليس حقيقياً، وإنما هو رمز للأمل الذى بناه الشاعر، أو تبنيه الإنسانية كلها، فما يلبث الزمن حتى يحطمه تحطيماً. على أن هذا التعريف لا يضيف إلى القصيدة شيئاً، فلو لم يصرح به الشاعر لما فقدت القصيدة أى شىء، سواء أكان هذا التمثال هو الحب أم الفنّ أم الجمال أم السعادة، كانت القصيدة كاملة؛ وذلك لأن نقطة الارتكاز هنا هى التمثال وما يحدث لهذا التمثال متضمن فى داخل الهيكل، بحيث تكون القصيدة كاملة حتى ولو كان التمثال تمثالاً حقيقياً. المهم هو أن الزمن قد تعاقب على هذا التمثال فى القصيدة، من الليل، إلى الضحى، إلى آلاف

الليالى والأضاحى ابتداء من شباب الشاعر حتى شيخوخته. ولقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضاً.

والقصيدة تبدأ فى شباب الشاعر فنراه يمضى كل صباح ليصطاد غرائب البر والبحر، فلا يعود إلا مع المساء حاملاً صيده ليلقيه «على قدمى» تمثاله. وهو، فى نشوة هذا الشباب المتفجر بالحيوية، يصعد إلى النجوم ويهبط إلى أعماق البحر، ويجوب البرارى، ويقتحم الضحى فى آسيا وأفريقيا، ويجوب عصور التاريخ كل ذلك بحثاً عن الحلى التى يريد أن يتوج بها تمثاله الجميل، ولكن القصيدة لاتنتهى إلا بعد أن يشيب الشاعر فلا يعود يقوى على دفع عادية العواطف والسيول عن تمثاله، ويصبح لا مفر له من أن يقف جامداً مغلوباً ليراه يتحطم وتجرفه الأمواج. وبهذا نجد الزمن قد تحرك خلال أبيات القصيدة حركة سريعة مدهشة افتن الشاعر فى أساليب تصويرها وإبرازها. وسوف ندرس فيما يلى القصيدة لنلاحظ وسائل الشاعر فى صياغتها وبنائها.

لنلاحظ أولاً الحركة فى الأبيات الافتتاحية فى القصيدة:

أقبل الليل واتخذت طريقى لك.

والنجم مؤنسى ورفيقى

وتوارى النهار

خلف ستار شفقى من الغمام رقيقِ

مدّ طير المساء فيه جناحاً

كشراع فى لجّة من عقيق

نلاحظ أولاً الحركة فى الفعل «أقبل» وفى ما توحيه عبارة «واتخذت طريقى لك» حيث نرى الشاعر يسير فى طريقه نحو التمثال. ويؤكد الشاعر هذه الصورة بقوله «توارى النهار»، فالفعل «توارى» بطبعه ممطوط، فيه بطء وانسحاب متريث، وتلك خاصية الأفعال المقيسة على «تفاعل» مثل: تلاشى وتهادى وتمادى، فهى توحى بحركة مرتخية متمهلة. ومن المؤكد أن الشاعر لو استعمل كلمة (غاب) فى مكان (توارى) لما استطاع أن يعطى هذا الأثر.

وينتقل المشهد الغروبي إلى الليل الكامل فنرى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق وبلغ موضع التمثال وراح يخاطبه:

أيهذا التمثال، ها أنذا جئت لألقاك،

في السكون العميق

حاملاً من غرائب البر والبحر،

ومن كل محدث وعريق

ذاك صيدي الذي أعود به ليلاً

وأمضي إليه عند الشروق

وأبرز ما يلفت النظر هنا عبارة «أعود به ليلاً» التي كان الفعل فيها مضارعاً، وهو أول مضارع استعمله الشاعر، بعد سلسلة الأفعال الماضية «أقبل، توارى، مدّ، جئت».

والسبب في استعمال المضارع هنا أن الشاعر يريد أن يوحي بالاستمرارية في حركة هذه «العودة». فهو يخرج كل صباح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز ويلقيها على قدمي تمثاله، وفائدة هذه الاستمرارية أنها تمد الزمن وتطيله حتى يشيب الشاعر في القسم الثاني من القصيدة، وهي فترة عانى الشاعر كثيراً قبل أن يبلغها كما يتضح من الأبيات التالية يخاطب بها الشاعر تمثاله:

بيدي هذه جبلتُكَ، من قلبي

ومن رونق الشباب الأنيق

كلما شمتُ بارقاً من جمال

طرتُ في أثره أشقّ طريقي

شهد النجم كم أخذت من الروعة عنه

ومن صفاء البريق

شهد الطير كم سكبت أغانيه

على مسمعيك سكب الرحيق

شهد الكرم كم عصرت جناه

وملأت الكؤوس من إبريقى

شهد البرّ ما تركت من الغار

على معطف الربيع الوريق

شهد البحر

لم أدع فيه من در جدير بمفرقيك خليق

إن هذه الأبيات تقدم حركة واسعة، لا فى الزمان وحسب، ولكن فى المكان أيضاً، فى عرض العالم وطوله: إلى النجوم لاقتباس بريقها وروعتها، وإلى الكروم لملء الكؤوس بالعصير لشفتيه، وإلى البحر اصطياداً للؤلؤ والمرجان وكل ما يليق بمفرقه. ومما لا شك فيه أن هذه الحركة المكانية قد استغرقت زماناً طويلاً، وقد قصد الشاعر أن يرينا كيف استنزف شبابه وسعادته فى تنميق تمثاله وتزيينه ومنحه العمق والجمال. وقد أفادت كلمة «كم» إذ أوحت بتعدد «الحدث» مما يقتضى زماناً أطول وأبطأ، ثم تأتى، بعد ذلك، الطبيعة بغاباتها وجبالها ووديانها وممالكها وقاراتها وتواريخها فيمضى الشاعر يلفها حول تمثاله العجيب:

ولقد حيّر الطبيعة إسرائى لها

كلّ ليلة وطروقى

واقتحامى الضحى عليها

كراعٍ أسيوىّ أو صائد إفريقى

أو إله مجنح يتراءى

فى خيالات شاعر إغريقى

فى هذه الأبيات نجد الشاعر ما زال يذرع العالم والزمن من أجل تمثاله، وقد استعمل لفظى «الإسراء» و«الطروق» وهما فعلان يدلان على الزمن. وجعل الشاعر إسراءه «كل ليلة» وجعل اقتحامه الضحى تارة على صورة راعٍ من رعاة آسيا وتارة على صورة صياد من أفريقيا، ثم رجع بالزمن إلى الوراء أكثر من عشرين قرناً فاتخذ هيئة شاعر إغريقى تتراءى له خيالات الآلهة القدماء.

إلى هنا انتهى الشاعر من مرحلة «العرض» فأحاط القارئ بظروف تجربته الإنسانية. وقد رأينا أن العاطفة كانت متكافئة فى الأبيات، فلم تتركز فى مكان خاص، وإنما تحركت فى الزمن فى خطوات دائبة مستمرة متشابهة فى سرعتها وسعتها. وكان المقصد فى كل بيت أن يضفى الشاعر صورة جديدة من جهده ومتاعبه، فى خلق هذا التمثال وتزيينه وتخليده. وفجأة يبدأ الشعور بالتعقد والاندفاع نحو قمة عاطفية يوحى بها جو القصيدة وكأنه ينذر بعاصفة رهيبة. وتظهر بوادر هذا فى خطاب يوجهه الشاعر المجهد إلى «الطبيعة»:

قلت: لاتعجبى! فما أنا إلاّ

شبح لجّ فى الخفاء الوثيق

أنا، يا أمّ، صانع الأمل الضاحك

فى صورة الغد المرموق

صغته صوغ خالق يعشق الفنّ

ويسمو لكل معنى دقيق

وتنظرته حياة،

فأعيانى دبيب الحياة فى مخلوقى

كلّ يوم أقولُ: فى الغد. لكن

لستُ ألقاه فى غد بالمفيق

ضاع عمرى، وما بلغت طريقى

وشكا القلب من عذاب وضيق

الفعل «تنظّر» أكثف من الفعل «انتظر» ويوحى بفترة انتظار أطول وأمرّ. وهذه هى حالة الشاعر الذى أضاع عمره فى صنع تمثاله الفذ أملاً بأن تدبّ فيه الحياة، وقد طال به انتظاره، وعبث به الأمل، وبدأ يثقل عليه. وقد راحت طلائع اليأس الأخير تلوح إذ اقترب الشاعر من الشيخوخة، ولذلك يبعث صرخته الدامية:

ضاع عمرى... وما بلغت طريقى...

ولابد لنا أن ننتبه إلى الفرق الواضح فى كثافة الشعور بين الأبيات الثلاثة

الأولى، والثلاثة الأخيرة، ففى وسعنا أن نجزم بأنه أكثف فى الأخيرة. إلا أننا لو أردنا الدقة لقلنا أن هذه الكثافة تزداد بنسبة شبه ثابتة كلما تقدمنا فى الأبيات. ففى البيت الأول يصف الشاعر نفسه بأنه شبح وثيق الخفاء وهذا يكاد يخلو من الانفعال وكأن الشاعر يحسّ أن عليه أن يقدم نفسه لأمه الطبيعة بهدوء. إلا أنه فى البيت الثانى يبدأ بتفصيل أمره قائلاً إنه «صانع الأمل الضاحك» ويعرضه هذا إلى بداية الانفعال فيصرخ فى البيت الثالث:

صغته صوغ خالق يعشق الفنّ

وبسمو لكل معنىً دقيق

وفى هذا أول بوادر الشكوى، فهو يذكِّر الطبيعة بأنه قد «جهد» فى خلق تمثاله كما يجهد فنان أصيل. ولهذا التذكير دلالته النفسية التى تنذر بما بعدها. وسرعان ما يشتد انفعال الشاعر فيبرز بوضوح فى الأبيات الثلاثة التالية حيث يشكو طول انتظاره وعدم دبيب الحياة فى ذلك التمثال، ويبلغ الشعور درجة المرارة فى قوله:

كل يوم أقول: فى الغد

لكن لست ألقاهُ فى غدٍ بالمُفيق

ويصل إلى درجة اليأس حين ينادى.

ضاع عمرى، وما بلغت طريقى

وشكا القلب من عذابٍ وضيقِ

وبعد هذه الصرخة اليائسة تبدأ «القصيدة فيتركز الشعور فى مشهد العاصفة التى يرمز بها الشاعر إلى فترة الشيخوخة فى حياة الفنان. وسنكتفى هنا بنسخ الأبيات التى تنوب عنا فى الحديث عن نفسها:

معبدى، معبدى، دجا الليل إلا

رعشة الضوء فى السراج الخفوق

زأرت حولك العواصفُ لما

قهقه الرعد لالتماع البروق

لطمت فى الدجى نوافذَكَ الصُمّ

ودقّت بكل سيلٍ دفوق

يا لتمثالى الجميل احتواه

ساربُ الماء كالشهيد الغريق

لم أعدْ ذلك القوىّ فأحميه

من الويل والبلاء المحيق

ليلتى، ليلتى، جنيت من الآثام

حتى حُمِّلت ما لم تطيقى

فاطربى واشربى صبابة كأسٍ

خمرها سال من صميم عروقى

هنا تبلغ المأساة قمّتها، فبعد أن شاركنا الشاعر فى صنع تمثاله وجبُنا معه العالم لتزيينه، وقفنا معه نشهد تحطمه، فى سورة العاصفة الرهيبة، وانجرافه فى تيارات الماء الساربة. وتنبعث صرخة «الخالق» المدحور أحدَ وأمرَ من أية صرخة سابقة:

لم أعد ذلك القوى فأحميه

من الويل والبلاء المحيق

ونحس أننا هنا بإزاء القمة نفسها، وقد تجمعت قوى الشعور والحياة لتخلق هذه القمة، فلابد أن تبدأ القوى بالانخفاض بعدها. ويجىء البيتان التاليان مصداقاً، فالفنان قد استسلم وانهزم وهو يدعو ليلته المخيفة إلى أن تسكر من دمه.

وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك إلى الانحلال والتشتت، وتبدأ النهاية، وقد أتمها الشاعر فى سبعة أبيات بديعة الجمال:

مرّ نور الضحى على آدمىّ مطرقٍ

فى اختلاجة المصعوق

فى يديه حطامة الأمل الذاهب

فى ميعة الصبا المومِق

واجماً، أطبق الأسى شفتيه

غير صوت، عبر الحياة، طليق

صاح بالشمس: لا يَرُعْك عذابى

فاسكبى النار فى دمى وأريقى

نارك المشتهاة أندى على القلب

وأحنى من الفؤاد الشفيق

فخذى الجسم حفنة من رمادٍ

وخذى الروح شعلة من حريق

جنّ قلبى فما يرى دمه القانى

على خنجر القضاء الرقيق

إن هذا المشهد يمتلك كل خصائص النهاية الجيدة لهيكل هرمى، فبعد الحركة العنيفة التى دار بنا الشاعر خلالها فى رحاب القرون ومجاهل العالم، وبعد مشهد العاصفة الجنونية وهى تزأر وتلطم النوافذ وتتدفق سيولها محطمة مدمرة جارفة، بعد تلك الحركة وهذه الضجة، يهدأ كل شىء فجأة، ويطلع الضحى.. وفى الضوء يبرز المشهد الأليم فنرى الشاعر مختلجاً، مصعوقاً، واجماً، صامتاً، وبين يديه بقايا تمثاله المحطم. وتتلاشى القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تخبو فى آخر تأوهات الفنان وهو يتوسل إلى الشمس أن تسكب نارها فى دمه دونما رأفة ولا شفقة.

هذا التلاشى والوجوم والصمت هو عنصر السكون فى خاتمة هذه القصيدة الحركية الفذّة ذات الهيكل الهرمى المحكم.

ولابد لنا، قبل أن ننتهى من دراسة الهيكل فى هذه القصيدة، أن نشير إلى أسلوب لفظى استعمله الشاعر فى ربط القصيدة وشدها إلى بعضها داخل إطار، ذلك أن القصيدة تقع فى قسمين رئيسيين، ينتهى أولهما بهذا البيت:

ضاع عمرى وما بلغت طريقى

وشكا القلب من عذاب وضيق

وما بعده هو القسم الثانى. ولو دققنا النظر لوجدنا أن الشاعر قد استعمل فى القسم الأول لفظتين كررهما فى القسم الثانى، وهما «الليل» و«الضحى». وقد كان هذا

التكرار نافعاً فى المقارنة بين حالتين: ففى القسم الأول كان الليل هو الوقت الذى يلتقى فيه الشاعر بتمثاله، منتصراً، حاملاً إليه غرائب البر والبحر، وكان الضحى مغلوباً، فالشاعر -كما يخبرنا- «يقتحم الضحى». أما فى القسم الثانى فقد انعكست الحالة انعكاساً مؤلماً فما يكاد الليل يهبط حتى تزأر العاصفة وتلطم النوافذ وتحطم التمثال. ونسمع الشاعر المدحور ينادى صارخاً:

ليلتى، ليلتى، جنيت من الآثام
حتى حملتِ ما لم تطيقى
فاطربى. واشربى صبابة كأس
خمرها سال من صميم عروقى

أما «الضحى» فهو هذه المرة، يمر على إنسان محطم انقطعت علاقته بذلك «المقتحم» القديم الغلاب بزهوه وشبابه وانتصاره. وهكذا استعان الشاعر بالليل والضحى فى خلق هذا التضاد الفنى الذى يسَّر المقارنة وكثَّف جو القصيدة وأحكم بناءها.

وقد جاءت فى هذه القصيدة صور أخرى من المقارنة غير المباشرة، فالشاعر فى القسم الأول، قد سمى نفسه «خالقاً»، أما فى القسم الثانى فهو ليس إلا «آدمياً» وقد ساعد ذلك فى تكثيف الجو النفسى لهذه القصيدة الرائعة.

ج- الهيكل الذهنى

رأينا أن هيكل القصيدة ليس إلا الأسلوب الذى يدخل به الشاعر الحركة فى قصيدته، فعندما كان الهيكل مسطحاً والارتكاز ساكناً عوض الشاعر بالعواطف والصور عن هذا السكون، وعندما كان الهيكل هرمياً والارتكاز متحركاً لم يحتج الشاعر إلى أى تعويض. ونحن الآن بإزاء النوع الثالث الذى سنسميه بالإطار الذهنى. ونحن نعزله عنه النوعين الآخرين لأنه يقدم عنصر الحركة على أسلوب فكرى، فبدلاً من أن يستغرق التحرك زماناً، كما فى قصيدة «التمثال» نجد الحركة لاتستغرق أى زمن لأنها حركة فى الذهن يقصد بها بناء هيكل فكرى، لا وصف حدث يستغرق زماناً. وأكثر ما ينجح هذا الهيكل فى القصائد التى تحتوى على فكرة يناقشها الشاعر

بالأمثلة المتلاحقة. وهذا نوع من الشعر يكثر فى شعر شعراء المهجر جبران ونعيمة وأبى ماضى.

ونموذج هذا الهيكل قصيدة العنقاء[٩٤] لإيليا أبى ماضى. وقد رمز الشاعر بالعنقاء إلى السعادة - كما يلوح - ومن ثم بقى يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها. التمسها أولاً فى الطبيعة، ثم فى القصور، ثم فى الزهد، ثم فى الأحلام، ولكنه لم يصادفها، وبعد فوات الأوان أدرك أنها كانت معه طوال الوقت وهو لايدرى. وتتجلى الحركة الذهنية فى الانتقال من الطبيعة إلى القصور، إلى الزهد، وهكذا؛ ذلك أن هذه ليست حركة فى الزمن، ولا هى حركة فى المكان، وإنما قصد الشاعر أن يوازن بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية فيمر بكل منها ويستعرض الإمكانيات لينتهى إلى أن السعادة إنما تنبع من نفس الإنسان لا من خارجها. وهكذا نرى أن التتابع الزمنى ليس مقصوداً هنا، والدليل أننا نستطيع أن نقدم البحث فى الأحلام، على البحث فى القصور أو الصوامع دون أن تضطرب القصيدة أو يتغير مدلولها العام. وهذا ما لا يمكن أن نصنعه فى قصيدة (التمثال) حيث كان الإلحاح على التسلسل الزمانى جزءاً ضرورياً من كيان القصيدة ومدلولها، ولذلك نميز بين الهيكلين هذا التمييز التام: فالهيكل الهرمى يدخل الزمن فى كيان القصيدة، فى حين لايحتاج الهيكل الذهنى إلى أن يحيا فى زمان.

مثال عليه: ومع ذلك فالهيكل الذهنى ليس ساكناً وإنما هو هيكل حركى، ينتقل فيه الذهن من فكرة إلى فكرة خارج حدود الزمن. لنأخذ مثلاً قصيدة «أنت وأنا»[٩٥] لأمجد الطرابلسى، وهى نموذج جيد للهيكل الذهنى، يقول الشاعر:

أما رأيتِ الليلة الحالكه

تجلو دجاها البرقةُ الساطعه

والطفلة المشرقة الضاحكه

تحزنها لعبتُها الضائعه

فإننى الليلةُ يا برقتى

وإننى الطفلة يا لعبتى

يا فرحتى أنت ويا دمعتى

أن تجدى الناسك فى ديره

تهزه نغمة أرغنّه

والفاجر العربيد فى سكره

ترعشهُ النظرة من دنّه

فإننى الناسك يا نغمتى

وإننى السكران يا خمرتى

يا سقرى أنت ويا جنتى

أما رأيتِ الشاعر السادرا

يقدّس الحسن على سبحته

والأهوج المضطرم الفائرا

تهيّج الأجساد من نهمته

فإننى الشاعر يا سبحتى

وإننى الأهوج يا نهمتى

يا جسدى أنت ويا فكرتى

إن تجدى المُبتهل المؤمنا

يصبو إلى الحوريّة الطاهره

والماجن المستهتر الأرعنا

يستعذب السمّ من العاهره

فإننى المبتهل المؤمن

وإننى المستهتر الأرعن

دليلتى أنتِ وحوريتى

الفكرة الأساسية فى هذه القصيدة أن الشاعر يرى فى حبيبته الحياة كلها على اختلاف أحاسيسها وتقلب أهوائها. وقد عبّر عن هذه الفكرة بأن أدخل حركة ذهنية فى القصيدة، فراح ينقل ذهن القارئ بين المظاهر المتعددة للفكرة دون أن يحتاج إلى

استعمال الزمن. فقال فى المقطوعة الأولى إن إحساسه تجاه هذه الفتاة يتضمن المتعاكسين من العواطف: الفرح والحزن. وفى المقطوعة الثانية تحدث عن عنصر الخير- والشر فى هذا الحب. وفى المقطوعة الثالثة ركز الفكرة حول الجسد والجمال الفكرى. وكانت المقطوعة الأخيرة شبه ختام إذ قال للحبيبة إنها فى الوقت نفسه «دليلته»[٩٦] وحوريته، فهى تجمع فى ذاتها الإيمان والمجون معاً.

إن الهيكل هنا غير هرمى، فمن الممكن أن ننقل مقطوعة مكان أخرى دون أن تمس القصيدة، وهذا لأن الحركة كانت ذهنية خارجية، ولم يتدخل فيها الزمن لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلى يمنع من التقديم والتأخير.

والخاتمة فى الهيكل الذهنى تستدعى شيئاً من البروز والجهورية، فقلما تتلاشى هذه الهياكل فى سكون، لخلوها من عنصر الزمن. ولكن جهورية الختام فى الهيكل الذهنى نوع خاص يختلف عن جهوريته فى الهيكل المسطح. فبينما يستطيع الشاعر هناك أن يختم القصيدة بأية عبارة قاطعة حادة قوية المعنى، تجده فى الهيكل الذهنى يحتاج إلى أن يختمها بحكم عام ينهى المشكلة الفكرية التى أثارها، وذلك بإحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها. وهكذا وجدنا إيليا أبا ماضى، بعد البحث عن عنقائه فى الطبيعة والقصور والصوامع والأحلام، يختتم القصيدة بموازنة عامة يخبر فيها القارئ أن السعادة تنبع من نفس الإنسان لا مما حوله. ومن دون هذه الموازنة تبقى قصائد هذا النوع من الهيكل ناقصة بحيث تترك فى نفس القارئ إحساساً بما يسمى فى علم النفس بالفعالية الناقصة. ولعل قصيدة أمجد الطرابلسى تفتقد مقطعاً ختامياً ينتهى بالقارئ إلى فكرة أعم تخرج القصيدة من صيغتها الغنائية الحالية، فهى تكاد تكون -بمقاطعها كلها- صورة لفكرة واحدة هى اجتماع المتعارضات كلها فى هذه الفتاة التى يحبها الشاعر. وقد يكون الشاعر تعمد التخلص من مأزق الختام بتغييره الصيغة اللفظية التى ختم بها المقاطع الثلاثة السابقة:

يا فرحتى أنت ويا دمعتى

يا سقرى أنت ويا جنتى

يا جسدى أنت ويا فكرتى

فقد خرج عنها إلى هذا:

دليلتى أنت وحوريّتى

غير أن هذا، فى الواقع، ليس من القوة بحيث يختم قصيدة ذات هيكل ذهنى. إلا إذا أردنا أن نعتبرها أغنية حلوة تحاول التعبير عن المعنى الواحد فى مقاطع متتالية، وليس لنا أن نطلب الفكرة فيها.

الفصل الثانى

أساليب التكرار فى الشعر

على الرغم من أن التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد ورد فى الشعر العربى بين الحين والحين، إلا أنه فى الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا فى عصرنا. وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن، عدّوا خلالها التكرار، فى بعض صوره، لوناً من ألوان التجديد فى الشعر. ومن المؤكد أن الاتجاه نحو هذا الأسلوب التعبيرى ما زال فى اطراد بحيث يصح أن نرقبه، ونقف منه موقفاً يقظاً. أقول هذا، لا لأننى أعده أسلوباً رديئاً، فهذا بعيد عن رأيى، وإنما لأنه -حين يعد أسلوباً سهلاً- يستطيع أن يردى شعر أى شاعر إلى هاوية.

ذلك أن أسلوب التكرار يحتوى على كل ما يتضمنه أى أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية. إنه فى الشعر مثله فى لغة الكلام، يستطيع أن يغنى المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه فى موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التى يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوى والموهبة والأصالة.

والقاعدة الأولية فى التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغى أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض من ذلك «دراميا»، يتعلق بهيكل القصيدة العام، وستوضح نماذج الشعر التى اخترتها ما أقصد بهذا، كما أن البحث لن يخلو من نماذج للتكرار الردىء الذى يصدم الحس الجمالى ويخرج من الغرض الذى ينبغى أن يقصد إليه أى تكرار.

ولعل أبسط ألوان التكرار، تكرار كلمة واحدة فى أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية فى قصيدة، وهو لون شائع فى شعرنا المعاصر، يتكئ إليه أحياناً صغار الشعراء فى محاولتهم تهيئة الجو الموسيقى لقصائدهم الرديئة، حتى كثرت القصائد

التى يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل «أنت» و«تعالى» و«هنا» ونحوها. ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدى شاعر موهوب يدرك أن المعول فى مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة، فإن كان مبتذلاً، رديئاً، سقطت القصيدة، وإلا فهى فى مستوى قصيدة الهمشرى «إلى جنا الفاتنة» وهذا نموذج منها:

أنت كوخٌ معشوشبٌ فى ربَاة
مُقْمِر الصمت، سرمدىّ الخيالِ
نَعِستْ روحىَ الكليلةُ نشوى
فيه، تَرْعَى فجرىّ هذا الجمالِ
أنتِ صمتٌ مخيّمٌ ففضاءٌ
فظلام مكوكبٌ فنهارُ
فهمودٌ تدبّ فيه حياةٌ
ويغنّى فى فجرها النوبهارْ
أنتِ كل الحياة، أنت كيانى
أنتِ روحى أبصرتُها فى سباتى
أنتِ وَحْيى مجسّداً، أنتِ لحنى
يا سماءً على سماء حياتى(٩٧)

والملاحظ أن كثيراً مما كتب المعاصرون من هذا اللون ردىء تغلب عليه اللفظية، وعلة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير، فيلجئون إلى التكرار؛ التماساً لموسيقى يحسبون أنه يضيفها أو تشبهاً بشاعر كبير، أو ملئاً لفراغ. ومن النماذج المبتكرة تكرار كلمة «نسيت» فى قصيدة «نهر النسيان» لمحمود حسن إسماعيل، فهذا تكرار يتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، وهو أحد الأسباب التى تجعلنا نعده تكراراً ناجحاً غير لفظى، كما نعد القصيدة نفسها واحدة من أجمل ما نظم شعراؤنا المعاصرون. ولعل من المناسب أن أقتطف نموذجاً من القصيدة ليلاحظ القارئ العناية الكبيرة التى صبها الشاعر على ما يلى لفظة «نسيت» فى كل بيت، وهو سر جمال التكرار ونجاحه:

من «نهر النسيان»[98]

ونسيتُ الأنسامَ تنقل فى المرج صلاة الطيور للغدران

ونسيت النجوم وهى على الأفق نشيد مبعثر الأوزان

ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطير والهوى والأمانى

ونسيت الخريف وهو صبا مات فسجّته شيبةُ الأغصان

ونسيت الظلام وهو أسى الأرض وتابوت شجوها الحيران

ونسيت الأكواخ وهى قلوب داميات تلفعتْ بالدخان

ونسيت القصور وهى قبورٌ ضاحكات البلى من البهتانِ

هذا نموذج يتوافر فيه الشرطان، فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق: وما بعده قد لقى عناية الشاعر الكاملة.

* * *

يلى تكرار الكلمة تكرار العبارة، وهو أقل فى شعرنا المعاصر، وتكثر نماذجه فى الشعر الجاهلى ومنه فى شعر المهلهل:

ذهب الصلحُ أو تردّوا كليباً — أو تحلوا على الحكومة حلاّ

ذهب الصلح أو تردّوا كليباً — أو أذيق الغداةَ شيبانَ ثُكْلا

ذهب الصلح أو تردّوا كليباً — أو تنال العداة هوناً وذلا

وقد كرر المهلهل عبارة «على أن ليس عدلاً من كليب» فى قصيدة أخرى أكثر من عشرين مرة على رواية أبى هلال العسكرى. وأشهر من هذا تكراره لعبارة «قرِّبا مربط المشهَّر منى» ويقصد بالمشهر فرسه وهو يستدعيه بذلك إيذاناً بعزمه على الحرب، ورداً منه على قصيدة الحارث بن عبّاد التى استدعى فيها فرسه «النعامة» مكرراً عبارة:

قرّبا مربط النعامة منى

ولايخفى أن للتكرار فى هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته البدوية. ولا شك فى أنه كان يلاحظ أن التكرار يثير الحماسة فى صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال، ومن ثم استعمله.

وأحد النماذج المألوفة لهذا التكرار فى عصرنا، تكرار بيت كامل من الشعر، فى ختام المقطوعة، وقصيدة ميخائيل نعيمة «الطمأنينة» مثال ناجح له:

سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر
واقصفى يا رعود لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر

* * *

من سراجى الضئيل أستمد البصر
كلما الليل جاء والظلام انتشر
وإذا الفجر مات والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم وانطفئ يا قمر
من سراجى الضئيل أستمد البصر(٩٩)

ولنلاحظ أن هذا اللون من التكرار لا ينجح فى القصائد التى تقدم فكرة عامة لايمكن تقطيعها، لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة فى ختام عبارة تم معناها، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيء لمقطع جديد. وقد رأينا أن قصيدة ميخائيل نعيمة تقدم نماذج فرعية لمعنى الطمأنينة العام، وقد وقفت كل مقطوعة نفسها على نموذج فرعى واحد انتهت عنده، وهذا هو سر نجاح التكرار فى القصيدة. ويفشل هذا التكرار فى القصائد التى تتسلسل معانيها تسلسلاً لا داعى فيه للتقطع. ومن نماذجه قصيدة عنوانها «سجين» لبدر شاكر السياب، يبدو التكرار فى ختام كل مقطع منها صادماً يعوق التسلسل، ويوقفه دون داع، وهذان مقطعان منها:

ذراعا أبى تُلقيان الظلالْ على روحى المستهام الغريب
ذراعا أبى والسراج الحزين يطاردنى فى ارتعاش رتيب
وحفّت بى الأوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب
ذراعا أبى تلقيان الظلال على روحى المستهام الغريب

وطال انتظارى.. كأن الزمان | تلاشى فلم يبقَ إلا انتظار!
وعيناى ملء الشمال البعيد | فيا ليتنى أستطيع الفرار
وأنت النقاء الثرى بالسماء | على الآل فى نائيات القفار
وطال انتظارى كأن الزمان | تلاشى فلم يبقَ إلا انتظار(١٠٠)

التكرار هنا يبدو تلويناً مجرداً ليس له داعٍ، وهو يوقف الانسياب الشعورى للقصيدة التى تملك كسائر قصائد هذا الشاعر وحدة محببة يؤسفنا أن تتعثر لاهثة فى ختام كل مقطع. وقد كان موضع التكرار هنا -رغم تسلسل القصيدة وطبيعتها التى لاتقبل التقطيع -يمكن أن يتحسن لو عنى الشاعر بأن يجعل البيت الثالث فى المقطوعة يفضى بمعناه إلى البيت الرابع المكرر، كما فى مقطوعات ميخائيل نعيمة، فإذ ذاك يمتلك التكرار سبباً واحداً يبرر وجوده فى قصيدة لاتحتاج إليه إطلاقاً.

ومن هذا اللون من التكرار، ما يكرر الشاعر فيه كلمة أو عبارة معينة فى ختام مقطوعات القصيدة جميعاً، وهو لون شائع مثاله تكرار إيليا أبى ماضى لعبارة «لست أدرى» فى قصيدة الطلاسم المشهورة، وتكرار على محمود طه لعبارة «اسقنا من خمرة الرين اسقنا» فى قصيدة «خمرة نهر الرين» وشرط هذا النوع من التكرار أن يوحد القصيدة فى اتجاه يقصده الشاعر، وإلا كان زيادة لا غرض لها.

* * *

ثم ننتقل إلى تكرار المقطع كاملاً، وهو تكرار يخضع لشروط تكرار البيت عينها، أعنى إيقاف المعنى لبدء معنى جديد. ومن أمثلته قصيدة «الصباح الجديد» لأبى القاسم الشابى وقد كرر المقطع التالى أكثر من مرة.

اسكتى يا رياح | واسكنى يا شجون
مات عهد النواح | وزمان الجنون
وأطل الصباح | من وراء القرون(١٠١)

ومع أن هذا التكرار لم يضر بالقصيدة، إلا أنه لم يفدها كثيراً. وربما كان أجمل لو حذفه الشاعر، فالقصيدة، من دونه، لاتخسر شيئاً.

ويلاحظ أن هذا التكرار المقطعى يحتاج إلى وعى كبير من الشاعر، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل. وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى

إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر. والتفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير، أن القارئ وقد مر به هذا المقطع، يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو، بطبيعة الحال، يتوقع توقعاً غير واعٍ أن يجده كما مر به تماماً. ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً. ولا أجد في ما بين يدي من الدواوين نموذجاً لهذا التكرار باستثناء قصيدتي «الجرح الغاضب» التي نشرت في مجموعتي «شظايا ورماد»، فإن المقطع الأخير من هذه القصيدة تكرارٌ لمقطع سابق.

ويهمني أن أشير إلى أن التكرار في قصيدة «الجرح الغاضب» على الرغم من ألوانه المختلفة عن ألوان المقطع الأصلي، لا يدخل على هيكل القصيدة المعنوي تغييراً، وإنما يؤكده لا أكثر - فهو تكرار بياني (كما سنشرح في البحث التالي). والخطوة التالية التي يمكن أن يخطوها الشاعر في هذا التكرار المقطعي، أن يقيم هيكل المعنى في القصيدة على التلوين الذي يدخله. بالصورة التي بينتها، على المقطع الأصلي الذي يكرره، والنموذج الذي أحبه وأريد تقديمه للقارئ قصيدة بديعة لأمجد الطرابلسي قرأتها في مجلة «الرسالة» منذ سنين وعنوانها «احترق.. احترق» أنقلها هنا كاملة:

لا تقف يا قطار لا تهن يا خفق
نخلات الديار من وراء البحار
لمعت في الأفق
ويك لا تحترق
قد بلغنا الفناء بعد كدّ المسير
ليس دون اللقاء بعد هذا المساء
غير بعض العصور
وبحارٍ تمور
سر بنا سر بنا في الدجى يا أمل
الهوى نأيُنا والمدى غابنا
يا هنا من وصل
بعد فوت الأجل

قف بنا يا قطار　　واسترح يا خفق

بيننا والديار　　غمرات البحار

وظلام الأفق

احترق.. احترق..

ألا يتعلق التكرار هنا تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام بحيث يستحيل حذفه دون أن تنهار القصيدة؟ ذلك أن القصيدة -وهى غامضة، صوفية الإحساس، عنى الشاعر فيها برسم الجو، أكثر مما عنى بتقديم المعنى مفروزاً، مرتبطاً، متسلسلاً -تبدأ بالأمل فى العودة إلى الديار، ذلك الأمل الذى يغذيه لمعان نخيل الديار من وراء البحار، ثم يتذكر الشاعر الزمن والموت وطبيعة الأمل الزنبقية، ويتسع فى ذهنه مدلول الديار فيتحول إلى ما هو أعمق من الأرض وأبعد، وإذ ذاك يرسل صرخته الأخيرة:

«قف بنا يا قطار». وبالتلوين اللفظى الذى أدخله الشاعر فى المقطع المكرر تغير اتجاه المعنى فى القصيدة كلياً، فاستحالت «لا تحترق» التى جاءت فى أول القصيدة إلى «احترق، احترق» التى ختمتها. وكانت هذه مقارنة صامتة بين حس الأمل فى المقطع الأصلى، وحس اليأس فى المقطع المكرر. وقد كان الشاعر فناناً وهو يختار «احترق، احترق» عنواناً؛ لأنها،كما رأينا، ملخص الصراع كله، وإليه ترتكز القصيدة.

وتجرنى هذه القصيدة التى اختتمها الشاعر بالتكرار إلى الوقوف لحظة عند قضية اختتام القصائد بتكرار مقاطع سابقة منها، وهو أسلوب غير نادر فى شعرنا اليوم. فى الواقع أن كثيراً من هذه الخواتيم تجىء غاية فى الرداءة؛ والسبب أن بعض الشعراء الضعفاء يلجئون إلى التكرار تهرباً من اختتام القصيدة اختتاماً طبيعياً، ومن طبيعة التكرار أنه يوحى بانتهاء القصيدة وبذلك يستطيع أن يخدع القارئ العادى. على أن العيب الفنى لايفوت على قارئ متذوق يتحسس جمال التكرار ويدرك سر البلاغة فيه. وسأختار لهذا التكرار المضلل نموذجاً لشاعر نؤمن بشاعريته -فلا خير فى أمثلة نقتطفها من شعراء لا قيمة لهم- قصيدة «الكوخ» من ديوان «أغانى الكوخ» الصادر سنة ١٩٣٤ لمحمود حسن إسماعيل، وهى قصيدة طويلة ضغطت فيها القافية الموحدة على الشاعر حتى أبرمته، وجعلته يتهرب من الخاتمة فأجهد على القصيدة بتكرار المطلع الذى كان، لسوء الحظ، مطلعاً رديئاً[١٠٢]:

بعثر عليه الدمع ما صفّقت في قلبك الألحان يا شاعر

واحرق له الأجفان ما مسّها برحُ الأسى والحزن يا ساهر

* * *

بقى من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله فى شعرنا الحديث. وهو تكرار الحرف، وأمثلته كثيرة منها هذان البيتان العذبان من قصيدة مشهورة لأبى القاسم الشابى(١٠٣):

عذبة أنتِ كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء، كالورد، كابتسام الوليد

فالشاعر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف؛ لأنها تجدد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة، ولا شك فى أن المعنى يفقدكثيراً لو كان الشاعر قال:

«عذبة أنت كالطفولة والأحلام واللحن»..

وهذا نموذج ثان من قصيدة رائعة الجمال لبدر شاكر السياب عنوانها «أهواء».

وهيهات إن الهوى لن يموت ولكن بعض الهوى يأفلُ

كما تأفل الأنجم الخافقات كما يغرب الناظر المسبَلُ

كما تستجم البحار الفساح مليّاً، كما يرقد الجدولُ

كنوم اللظى، كانطواء الجناح كما يصمت الناى والشمألُ(١٠٤)

ويلاحظ أن التكرار هنا لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها. غير أن للتكرار، كل تكرار، فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية. وسوف نتناول ذلك فى الفصل التالى.

الفصل الثالث
دلالة التكرار في الشعر

لا شك فى أن التكرار، بالصفة الواسعة التى يملكها اليوم فى شعرنا، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التى ما زلنا نستند إليها فى تثمين أساليب اللغة. فقصارى ما نجد حوله أن أبا هلال العسكرى يتحدث عنه حديثاً عابراً فى كتاب «الصناعتين» وكذلك يصنع ابن رشيق فى «العمدة». أما كتّاب البديعيات الذكية فقد اعتبروه فرعاً ثانوياً من فروع البديع لا يقفون عنده إلا لماماً، ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود وإنما أملته الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً فى اللغة إذ ذاك فلم تقم حاجة إلى التوسع فى تقويم عناصره وتفصيل دلالته.

وقد جاءتنا الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ فى أساليب التعبير الشعرى، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزاً يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لاتنم عن اتزان، وهذا النمو المفاجئ يقتضى ولاشك نمواً مماثلاً فى بلاغتنا التى لم تعد تساير التطور الجديد فى أساليبنا التعبيرية، حتى كادت تصبح تاريخاً فقهياً للغة فى بعض العصور الأخرى، بدلاً من أن تبقى علماً متطوراً يخدم اللغة ويعكس أحوالها ويسجل مراحل نموها. والواقع أن بلاغة أية لغة ينبغى أن تبقى علماً مطاطاً قابلاً للنمو معها وإلا بعدت الشقة بينهما وانحط شأن البلاغة.

والذى نحاوله فى هذا الفصل أن نتناول موضوع التكرار بنوع من الدراسة البلاغية نستند فيها إلى الشعر المعاصر، رغبة فى الوصول إلى القوانين الأولية التى يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الأدبى وعلم البلاغة معاً، وذلك دون أن نغفل قواعد اللغة القديمة وما تجنح إليه من تحفظ يرمى إلى الاحتفاظ بجوهر اللغة الصافى.

* * *

إن أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هى أن التكرار، فى حقيقته، إلحاح على جهة هامة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذى نلمسه كامناً فى كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم

بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه. وعلى هذا فعندما يقول بشارة الخورى فى افتتاحية قصيدة جميلة:

الهـوى والشـباب والأمل المنشو د توحى فتبعث الشـعر حيّاً

والهوى والشباب والأمل المنشو د ضاعت جميعـها من يديّا

عندما يقول هذا، فإنه يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع «الهوى والشباب والأمل المنشود» ولذلك يكررها، فالتكرار يضع فى أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التى يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما.

إن هذا القانون الأولى النافذ فى كل تكرار يستطيع أن يدلنا على وجه الاختلال فى بعض التكرارات غير الموفقة التى نجدها فى الشعر المعاصر، ومثالها هذه الأبيات من قصيدة للشاعر عبدالوهاب البياتى:

وخيولنا الخشبية العرجاء كنا فى الجدار

بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلاً ودار

حقلاً ودار[١٠٥]

إن وجه الاعتراض هنا هو أن (حقلاً ودار) هذه لا تستدعى أية عناية خاصة من الشاعر بحيث يحتاج إلى أن يكررها. فماذا من الغرابة فى أن يرسم هؤلاء الأطفال «حقلاً ودار» حول «خيول خشبية عرجاء»؟ إن الخيول تعادل فى أهميتها «حقلاً ودار» هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولاً. والحق أن القارئ يحس مرغماً بأن هذا الطفل المتكلم بليد قليلاً بحيث يندهش مما لا يدهش، وهو معنى لاشك فى أن الشاعر لم يقصد تصويره فى شخصية الطفل، وإنما ساق إليه التكرار غير الموفق. وهكذا نجد السياق فى الأبيات لايستدعى التكرار إلا إذا كان الشاعر يقصد أن يثير به نوعاً من الصدى اللفظى لا أكثر.

وثانى قاعدة نستخلصها هى أن التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى

الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلها. إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها. إن فى وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسى ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان، ومن ثم فإن القاعدة الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى وجهة النظر الهندسية هذه، فتقرر أن التكرار يجب أن يجىء من العبارة فى موضع لايثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما. يقول بدر شاكر السياب فى قصيدة له:

فى دروبٍ أطفأ الماضى مداها

وطواها

فاتبعينى اتبعينى(١٠٦)

إن التوازن حاصل فى هذه العبارة الشعرية، وقد قام على تكراركلمة «اتبعينى»؛ ذلك أننا هنا بإزاء طرفين متوازنين: «الماضى» الذى يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيه: و«المستقبل» الذى يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادى حبيبته «اتبعينى». إنه يحس بانطفاء الدروب الضائعة فى الأمس فيحاول أن يملك ثباتاً فى المستقبل على أساس الحب الإنسانى، وبهذا يتم التوازن العاطفى للعبارة. وقد رتب الكلمات بحيث تلائمه هندسياً، وذلك بأن أعطى الماضى فعلين قويين هما «أطفأ» و«طوى» فكان لابد له أن يعطى المستقبل أيضاً فعلين لكى يوحى بقوته إزاء هذا الماضى، ولذلك كرر كلمة «اتبعينى».

ولننظر الآن فى نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار وأخل بتوازنها وهدم هندستها: بيت لنزار قبانى:

ماذا تصير الأرض ما لم تكن

لو لم تكن عيناك ماذا تصير(١٠٧)؟

وبيتان من شعر عبد الوهاب البياتى:

بالأمس كنا- آه من كنا ومن أمسٍ يكون-

نعدو وراء ظلالنا - ..كنا ومن أمسٍ يكون(١٠٨)-

وبيت لأحمد عبدالمعطى حجازى:

وتضىء فى ليل القرى، ليل القرى كلماتنا(١٠٩)

إن هذه التكرارات كلها مختلة، تثقل العبارة ولا تعطيها شيئاً، فلو حذفناها لأحسنا إلى السياق وأنقذناه من الاختلال؛ ذلك أن العبارات هنا لا تستدعى تكراراً، وإنما رأى الشاعر أن يكرر أى لفظ كان واختاره من وسط العبارة وبتره عن سياقه. والواقع أن أبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها. وهذا ما لا نجده فى أى من هذه الأبيات. إن نزار يكرر «لو لم تكن» وبذلك تفصل العبارة المكررة بين «كان» واسمها، أو لنقل إنه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ثم يأتى بالاسم بعد التكرار. والبياتى يذهب أبعد فيكرر نصف عبارة لا معنى لها فلا ندرى ما المعنى المقصود بالتكرار. ويصنع عبدالمعطى ما يشبه هذا إذ يعزل المجرور ويكرره ولو كان كرر الجار والمجرور معاً «فى ليل القرى» لكان الأمر أهون، وإن كان ذلك لاينقذ العبارة من الاختلال. إن تكرار جزء من عبارة لاتحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لابد أن يميل بالعبارة، وهذا يعود بنا إلى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة.

هذان القانونان القائمان على الأساس العاطفى والهندسى للعبارة هما الشرطان الرئيسيان فى كل تكرار مقبول، فإذا توافرا صح أن نبدأ فنبحث فى الدلالات المختلفة التى يقدمها التكرار فيغنى بها المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والألوان والإيحاءات.

* * *

وأما من جهة الدلالة فإن شعرنا المعاصر يقدم لنا ثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين: التكرار البيانى، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعورى. وقد اخترت أن أضع لها هذه الأسماء للتمييز بينها دون أن أقصد أن تكون هذه الأسماء نهائية. إن البحث كله ليس إلا محاولة لاستقراء أساس بلاغى لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها فى النقد والتدريس. وأنا أدرك، قبل أى أحد آخر، مدى احتمال الخطأ فى الحكم وفساد الاستدلال، غير أن صعوبة المجال لاينبغى أن توهن عزيمة الناقد، فرب محاولة غير واثقة من نفسها يقوم بها ناقد ما تشق طريقاً لنجاح أكبر قد يتاح لناقد آخر.

التكرار البيانى

هذا الصنف من التكرار أبسط الأصناف جميعًا، وهو الأصل فى كل تكرار تقريباً، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ «التكرار» الذى استعملوه. وقد مثل له البديعيون بتكرار «فبأى آلاء ربكما تكذبان» فى سورة الرحمن. والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة. فالشاعر مالك بن الريب، وهو يحتضر فى مدينة مرو، على مبعدة من أهله فى «الغضى» يحس بالحنين إلى دياره ونويه فيكرر لفظ «الغضى» فى شبه حمى حتى يبلغ ما كرره خمس مرات فى بيتين:

فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه

وليت الغضى ماشى الركابَ لياليا

لقدكان فى أهل الغضى، لو دنا الغضى،

مزارٌ، ولكنّ الغضى ليس دانيا

إن إلحاح هذا الشاعر على كلمة «الغضى» يدلّ على حرقة الحنين التى تعصف بقلبه ساعة الموت. ومثله العنوبة التى يلوح أن ابن الفارض يحسها وهو فى نجواه الصوفية المختلجة بالعواطف حين ينادى:

يا أهل ودّى أنتمُ أملى، ومن

ناداكمو، يا أهلَ ودّى، قد كُفى(١١٠)

إن هذين النموذجين، كسواهما من نماذج الشعر القديم، يعرضان فى التكرار أسلوباً «جهورياً» يماشى الحياة العربية القديمة التى كان الشاعر فيها يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة، والتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ويؤدّى الغرض الشعرىّ. ومن ثم فلابد لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وتلك الرهافة والهمس فى تكراراتنا الحديثة التى يؤدى بها الشاعر معانى أكثر اتصالاً بخلجات النفس والحواس. لنأخذ مثلاً هذه الأبيات لبدر شاكر السياب:

وكان عام بعد عام

يمضى، ووجهٌ بعد وجه، مثلما غاب الشراعْ

بعد الشراعْ ...(١١١)

فـئية حركـة ملمـوسـة فى هذا التكرار الذى يضـع أمـامنا شـريطاً يتـحـرك ببطء وتتعاقب فيه الأعوام كما تتلاشى أشرعة السفن.

وهذا بيت آخر لبدر شـاكر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بـها الكلمات إلى درجة أخاذة:

ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر «مات مات»(١١٢)

وليس فى إمكان قارئ هذا البيت إلا أن يقف معـجباً بهذا التوازن الهندسى بين «يقطر ثم يقطر» و«مـات مـات» فكأن كل قطرة من الدم تـغمـغم «مـات مـات». والواقع أن الفـعل «غمـغم» نفسـه يحـتـوى فى داخله على تكرار لحرفى الغين والميم. وذلك ولا ريب جزء غير واعٍ من البنـاء الهندسى المحكم للبيت. إنه مثال جيد لتكرار ناجح، فلو حذفنا منه التكرار لأسأنا إلى البيت وقضينا على هذه التعبيرية العالية فيه.

هذا إذن هو التكرار الذى يصـور «حـركة». ومن معانى التكرار البيانى: «التردد» ومن أطرف نماذجه بيت لنزار قبانى من قصيدة «الفراء الأبيض» يخاطب به قطة:

يا   يا مزاحمة الذئاب ... أرى

فى ناظريك طلائع الغزو(١١٣)

إن تكرار حرف النداء «يا» هنا يكاد يكون نكتـة لطيفـة تعمدها الشـاعر، فكأنه يريد أن يكون خطابه للقطة مهذباً مـجاملاً، ولذلك يترفق بها قبل أن يناديها «يا مزاحمة الذئاب» فيبدأ بحرف النداء ثم يتردد لحظة متـهيباً، مستـجمعاً شجـاعته. وهذا نموذج ثانٍ لهذا الصنف:

صدى هامساً فى الدجى أننا ..أننا جبناء(١١٤)

ونموذج ثالث:

وسدىً حاولتْ أن تؤوبْ

معنا فهى ... فهى رُفات(١١٥)

وشرط هذا الصنف أن تحتوى الكلمة التى يتردد عندها الشاعر، على ما يبرر تحرجه من التلفظ بها، فمن دون الصدمة التى تأتـى بها «مزاحمـة الذئاب» و«جبناء» و«رفات» يصبح التكرار عقيماً مفتعلاً. وقد وقع فى هذا الافتعال نزار قبانى نفسه فى قصيدة حديثة له:

لعلك يا .. يا صديقى القديم

تركت بإحدى الزوايا ...[١١٦]

فإن تكرار «يا» هنا خال من الغرض؛ لأنه ليس من داعٍ قط يجعل هذه الفتاة تتحرج من أن تنادى المخاطب بأنه «صديقها القديم» فهى لاتهينه بالنداء، ولا تبوح بأكثر مما باحت به فى القصيدة المكشوفة. فما الداعى إلى تلكئها؟ والواقع أن من السهل جداً أن يقع الشاعر فى تكرار لا داعى له سداً لثغرة فى الوزن، وهو أمر نجد له عشرات الأمثلة المحزنة فى شعرنا اليوم، خاصة فى الشعر الحر الذى أردنا يوم دعونا له أن نحرر الشاعر من «الرقع» و«العكاكيز» فإذا الحرية الجديدة تزيده التجاء إليها. والشاهد التالى من شعر عبدالوهاب البياتى معروف للمتتبعين:

أبواى ماتا فى طريقهما إلى قبر الحسين

عليه -ماتا فى طريقهما- السلام[١١٧]

والحق أن البياتى لا يسامح على هذا، فإنه ذو شاعرية غنية لاتبيح له التهاون، ولعل مبالغته فى استعمال التكرار فى بعض قصائده توقعه فى مزالق هو فى غنى عنها. ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لايدركون أن التكرار، ككل أسلوب شعرى، يجب أن يرد فى مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسى والجمالى والهندسى معاً وإلا أضر بالقصيدة.

تكرار التقسيم

وأما تكرار التقسيم فنعنى به تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة من القصيدة. ومن النماذج المشهورة له قصيدة «الطلاسم» لإيليا أبى ماضى، وقصيدة «المواكب» لجبران، و«أغنية الجندول» لعلى محمود طه، و«النهر الخالد» لمحمود حسن إسماعيل. والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة فى ختام المقطوعة ويوحد القصيدة فى اتجاه معين. وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة؛ لأن التكرار لم يعد هو المهم فى القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيراً، وكأن التكرار يفقده «بيانيته» إذا صح التعبير.

ومن هذا الصنف نوع يرد فيه التكرار فى أول كل مقطوعة ومنه قصيدة عبدالوهاب البياتى «غيوم الربيع»[١١٨] وقصيدتى «أنا»[١١٩]، والتكرار هنا يؤدى وظيفة

افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة.

وأكثر ما تنجح هذه القصائد فى الموضوعات التى تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى. فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة فى داخل الإطار الكبير. وأما القصائد التى تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تنحل وتتلاشى فهى تخسر كثيراً باستعمال تكرار التقسيم؛ وذلك لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصبح وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها. وقد سبق لنا أن وقفنا عند قصيدة بدر شاكر السياب «سجين» التى فشل فيها التكرار فشلاً نريعاً بسبب لجوئه إلى تكرار التقسيم دونما غرض فنى، ودونما مراعاة للوقفات الصارمة التى أحدثها هذا التكرار فى المقطوعات فى قصيدة كان ينبغى أن تتسلسل وتمتلك ذروة شعورية تصلها دونما تقطيع مفتعل.

ومن الوسائل التى تساعد على تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة أن يدخل الشاعر تغييراً طفيفاً على العبارة المكررة فى كل مرة يستعمل فيها، وبذلك يعطى القارئ هزة ومفاجأة. ونموذج هذا قصيدة محمود حسن إسماعيل «خمر الزوال»[١٢٠] وهى تبدأ هكذا:

لا تتركينى فى ضلال بين الحقيقة والخيال

إنى شربت على يديك مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار فى ختام المقطوعة الأولى على النحو التالى:

لا تتركينى زلة فى الأرض تائهة المتاب

إنى شربت على يديك مع الهوى خمر العذاب

ومما تجدر بالشاعر ملاحظته أن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها ويضفى عليها رتابة مملة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغى أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة. والحق أن التكرار عدو البيت الردىء فهو يفضح ضعفه ويشير إليه صائحاً. وهذه الخاصية المعرقلة (بكسر القاف) فى التكرار تصبح أوضح فى تكرار

التقسيم الذى يختلف عن سائر الأصناف فى أنه يتكرر كثيراً، وقد يصبح أشبه بدقات ساعة رتيبة مملة إذا لم ينتبه الشاعر. وخير مثال لهذا، التكرار الهزيل الذى ارتكزت إليه القصيدة الخلابة «النارنجة الذابلة» لمحمد الهمشرى وقد جرى هكذا:

كانت لنا يا ليتها دامت لنا

أو دام يهتف فوقها الزرزور[١٢١]

فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التى غصت بها هذه القصيدة الموهوبة نجد البيت المكرر متنافر الحروف ردىء السبك بحيث يسىء إلى القصيدة كلها. ومن المزالق التى يقع فيها الشعراء فى هذا الباب أن ينتقوا العبارة المكررة على أساس غنائى. وقد صنع على محمود طه هذا فى عدد من قصائده مثل: «سيرانادا مصرية»[١٢٢]؛ حيث كرر هذا البيت:

ألا فلنحلم الآن فهذى ليلة الحب

ومثل: «من ليالى كليوبترا»[١٢٣]، حيث كرر هذا البيت:

يا حبيبى هذى ليلة حبى

آه لو شاركتنى أفراح قلبى

ومثل: «أندلسية»[١٢٤]؛ حيث كرر هذا الشطر:

فاسقنيها أنت يا أندلسيه

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفى مصطنع مما يصح وصفه فى اللغات الأجنبية بكلمة Sentimental والواقع أن قيام التكرار على أساس غنائى ليس أمراً مستحباً خاصة فى تكرار التقسيم الذى يميل بطبعه إلى الغنائية.

التكرار اللاشعورى:

هذا الصنف لم يرد فى الشعر القديم الذى وقف نفسه- فيما يلوح- على تصوير المحسوس والخارجى من المشاعر الإنسانية. وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجىء فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة

المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقاً مريراً على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحى حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة. ونموذج هذا التكرار عبارة «إنها ماتت» فى قصيدة الخيط المشدود فى شجرة السرو[١٢٥]. فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى أصابته رجة شعورية أدت إلى أن يصاب بهذيان داخلى واختلاط موقت فى تفكيره فراحت العبارة تعيد نفسها فى ذهنه كدقات ساعة رتيبة. وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، فى هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة النفسية التى تقترن بها.

لقد ورد هذا التكرار اللاشعورى فى قصيدة عنوانها «نهاية»[١٢٦] لبدر شاكر السياب، وصحبته ظاهرة نفسية يصح أن نقف عندها وقفة صغيرة، فمنذ لفت بدر السياب الأنظار إلى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد ملتفتين إليها، وإن كانوا غالباً لم يفطنوا تماماً إلى الغرض الفنى منها، وإنما عدوه، فيما يلوح، تجديداً محضاً أو نوعاً من الترف الفنى.

استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتها نثراً قبل القصيدة مما قالته له فتاة: «سأهواك حتى تجف الأدمع»، ويلوح من القصيدة أن ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد تغيرت وانقلبت حتى باتت العبارة، حين يتذكرها، تبدو له كالسخرية من الحاضر وتخزه فى مرارة، ومن ثم فهى تتردد فى ذهنه وتلاحقه وتتشكل أشكالاً بين «سأهواك حتى سأهواك» و«سأهواك حتى سـ...» و«سأهواك حتى» و«سأهوا-».

هذه هى الأبيات:

(سأهواك حتى) نداءٌ بعيد

تلاشت على قهقهات الزمان

بقاياه.. فى ظلمة.. فى مكان

وظلّ الصدى فى خيالى يعيد

(سأهواك حتى... سـ...) يا للصدى

أصيخى إلى الساعة النائيه

(سأهواك حتى...) بقايا رنين

تحدّين حتى الغدا

(سأهواك-) ما أكذب العاشقين

(سأهوا...) نعم تصدقين!

إن البتر هنا بليغ. ففى مثل هذه الحالات التى نجابهها كلنا أحياناً سواء فى حالة حمى عالية تشتت التفكير المنتظم، أو فى حالة صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دونما مقدمات... فى مثل هذه الحالات يصدف أن تتردد فى أذهاننا عبارة مهمة تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها فى أعماقنا. وكثيراً ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل فى الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكياً دون أن تقترن بمدلول، ومن ثم فهى تتعرض لأن «تنبتر» فى أى جزء منها، فجأة حين ينشغل العقل الواعى بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجى فتصحى المصدوم من ذهوله لحظات.. ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخف الانشغال بما هو خارجى وترن فى السمع. إنه تكرار لاشعورى لا يد لنا فيه. وهذا هو الذى يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الألف فى كلمة «سأهواك» وكأن الصوت قد انبتر فجأة ودُفع دفعاً إلى التلاشى.

على أن السياق الذى وضع فيه بدر تكراره اللاشعورى مفتعل قليلاً والتركيز ينقصه. فالشاعر كما نرى من الأبيات يمتلك من الوعى ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها بقوله «نعم تصدقين» «ما أكذب العاشقين» وتعليقاته هذه تبدد الجو اللاواعى الذى يرتكز إليه منطق (البتر). على أن أصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الأبيات.

وقد حاول شعراء آخرون تقليد هذا البتر فى التكرار، أذكر منهم الشاعر عبدالرازق عبدالواحد فى قصيدة له عنوانها «لعنة الشيطان»[١٢٧] يقول فيها:

من يكونان؟ همسة أرجف الليل صداها وانساب فى الظلماءِ

من يكونان؟ من يكو؟ من يـ... واصطكت شفاهٌ على بقايا النداء

ولعله واضح أن البتر هنا غير مبرر نفسياً، فالمفروض أن هذا التكرار يمثل (أصداء)، ومن طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب لا الأول كما فى تردد عبارة الشاعر.

وقد استعمل بلند الحيدرى هذا البتر فى قصيدة عنوانها «ثلاث علامات»[١٢٨] حيث يقول:

وافترقنا

أنا لا أذ...

نحن لا نذكر إن كنا التقينا

وهو يلوح لنا بتراً ضعيفاً لا يمكن تبريره إلا بفذلكة، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحرزها. إن هذه المحاولات من شعرائنا طيبة من حيث إنها محاولات فى طريق وعر لم يسلك، غير أنها أيضاً محاولات متسرعة تسمها اللفظية أحياناً. وقد يكون التكرار اللاشعورى من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضى من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة. فإن الترجيع الدرامى لا يجيء إلا عبر عقدة مركزة تجعل من الممكن أن تفقد عبارة معناها فتروح تتكرر فى حرية وقد تنبتر وتتشكل بمعزل عن إرادة الذهن الذى يعانيها.

* * *

هذه هى الدلالات الثلاث التى صادفتها للتكرار فى شعرنا الحديث، وقد تكون هناك دلالات أخرى لم أفطن إليها. وقد يتطور أسلوب التكرار فى شعرنا بحيث يغتنى ويمتلك مزيداً من الدلالات والمعانى فيتاح للبلاغة والنقد أن يضيفا إلى ما جاء فى هذا البحث.

ومهما يكن فقد آن الأوان لأن ينتبه بعض شعرائنا إلى أن التكرار، فى ذاته، ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب فى كونه يحتاج إلى أن يجيء فى مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التى تبعث الحياة فى الكلمات، لا بل إن فى وسعنا أن نذهب أبعد فنشير إلى الطبيعة الخادعة التى يملكها هذا الأسلوب، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه فى مزلق تعبيرى. ولعل كثيراً من متتبعى الحركات التجديدية فى الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل فى السنوات الأخيرة عكازة تارة لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف، وسوى ذلك من الأغراض التى لم يوجد لها فى الأصل، وهو أمر نأمل أن يتجه نقادنا المتزنون إلى الوقوف فى وجهه فى حزم وصرامة تكفيان لردعه.

الباب الثانى

فى الصلة بين الشعر والحياة

الشعر والمجتمع

الشعر والموت

الفصل الأول
الشعر والمجتمع

باتت الدعوة إلى اجتماعية الشعر نبرة عصبية تطغى على الصحافة العربية طغياناً عاصفاً؛ فالقارئ يعثر على أصدائها فى كل صحيفة يقرؤها، ويسمعها تتكرر فى محطات الإذاعة، وتتسلل إلى أحاديث الأندية والمجتمعات حتى باتت فى عنفها تشبه تياراً جارفاً يريد أن يكتسح القيم كلها. ونحن لا نشك فى سلامة نية هذه الدعوة، وصدق إيمانها بغايتها، ومن المؤكد أنها لا تريد ضراً بالشعراء، فهى على العكس تؤمن بالشعر إيمانا متحمساً يجعلها تنتظر منه أن يحقق المعجزات فى سبيل إنقاذ هذه الأمة التى تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها. على أن سلامة النية لا تملك أن تعصم من الاندفاع العاطفى الذى نلمس آثاره فى هذه الدعوة، ولذلك بات على الشعر المعاصر أن يواجه الموقف ويتخذ إزاءه قراراً

وأول ما يؤخذ على هذه الدعوة التى تذهب إلى أن الشعر يجب أن يكون «اجتماعياً» أنها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التى لاتحاول تحديدها من نحو قولهم «الأبراج العاجية» و«المتهربون من الواقع» و«الأدب الشعبى» و«الشعراء الذاتيون». وقد أدى تداول جماهير الكتاب لهذه الألفاظ إلى اضطراب شديد فى مدلولاتها وأكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتحرج من استعمالها محاولاً صياغة تعابير جديدة تؤدى معانيها الفنية والنظرية. أما العاطفية التى يتصف بها كثير من المقالات التى تؤيد الدعوة، فهى تجعلها غالباً خلواً من الرصانة الفكرية التى تتسم بها الدعوات الفنية والمذاهب الفلسفية. ويبدو لنا أن الدعوة قد نسيت حتى الآن أنها دعوة فى مجال فنى، فهى تتحدث عن كل شىء آخر غير الشعر، مع أنها موجهة إلى الشعراء، ومن المؤكد أنها لم تقف بعد لتفكر فى أسس نظرية تخطها وتضمن بها لأتباعها من ناشئ الشعراء ما يقيهم التخبط وهم ينظمون قصائدهم وفقها، ولم تتساءل بعد عن المدلول الشعرى لهذه «الاجتماعية» التى تنادى بها: أهى منهج يتقى به الشاعر الناشئ العثرات الضخمة التى تنتظره فى مسالك القصيدة الوعرة؟ أهى تخطيط يدله على هيكل القصيدة ويعينه على بنائه؟ أهى تحديد للموضوع؟ كل هذه

أسئلة تستهين بها الدعوة، فالجهة الشعرية من الشعر المعاصر هى آخر ما تهتم له وكأنها دعوة فى مجال اجتماعى منفصل انفصالاً تاماً عن الشعر الذى تطبق عليه.

والدعوة بصورتها الحالية تحتمل نقداً شديداً من جهاتها كلها: فنياً وإنسانياً ووطنياً وجمالياً، وأبرز مواطن الضعف فيها أنها- كما قلنا- لا ترتكز إلى أسس فنية، شعرية،ولم يحاول كاتب واحد بعد أن يحددها من وجهتها النظرية. على أن فى صيحاتها المتتابعة ما يمكن أن نعده أسساً مبهمة تريد تشييدها، وفى حدود هذه الأسس نريد أن ندرسها ونناقش موقفها من الشعر إجمالاً.

أما من الوجهة الفنية، فيبدو لنا أن الدعوة حين تلح على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعياً، إنما تتناول «الموضوع» وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة فى كل شعر. فهى لا تهتم بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعانى الظاهرة والخفية، وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذى يكونها. وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية، فلعل الموضوع فى نظر النقد الأدبى أتفه مقومات الشعر وأقلها استحقاقاً للدراسة المنفصلة؛ وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة سباب فى شارع ضيق، فالمهم على كل حال هو أسلوب الشاعر فى معالجة الموضوع،ولذلك نجد الموضوع عينه ميتاً أو مغمىً عليه عند الشاعر، حياً ينبض بالجمال المنفعل عند الشاعر ثان. ومن هذا يبدو أن الدعوة تلح على العنصر الوحيد الذى ليس شعرياً فى القصيدة.

ولا تقتصر الدعوة على عزل الموضوع عن سائر عناصر القصيدة، وتضخيم قيمته الفنية هذا التضخيم الذى لا يشفع له شىء، وإنما تمضى فى طغيانها الحسن النية، فتأبى إلا أن تحدد مجال هذا الموضوع تحديداً صارماً. فكل شعور لا يتعلق بالوطنية بأضيق معانيها يفوز لديها بنعوت عاطفية جارفة لايصد اندفاعها شىء. وهكذا نجدها لاتكتفى بهدم سائر معالم القصيدة، وإنما تهدف أيضاً إلى أن تتحكم حتى فى العنصر الوحيد الذى أبقته وهو الموضوع. فهى تحمل سيفاً بتاراً وتقف مترصدة، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة، أو حب ساذج أو شعور بأزمة نفسية يعانيها فرد إنسان، حتى تضرب ضربتها فى عنف وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة. وقد قرأنا فى الصحف العربية مقالات عجيبة فى النقد تصفق

لكل قصيدة اجتماعية حتى إذا كانت من وجهة نظر الفن والنقد لاتستأهل أن تسمى شعراً، ولو أراد النقد أن يتصدى لها لانهارت انهياراً فاجعاً. وهذا كله جناية الموضوع على الناقد.

وإذا فحصنا الدعوة من الوجهة الاجتماعية وجدناها فى صميمها تنزع إلى أن تجرد الشعر من العواطف الإنسانية؛ ذلك أن أشد سخطها واستنكارها ينهال على ماتسميه- دون أن توضح مقصدها- «المشاعر الذاتية» و«الهرب من الواقع» و«الانعزالية»، ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهى كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادى من الناس موضوعاً للشعر، فهو- لكى يستحق أن تدور حوله قصيدة- ينبغى أن يكون عملاقاً بلا مشاعر: فلا يحب الأزهار، ولا يضيع وقته فى مراقبة مغرب الشمس على حقول الحنطة، ثم إنه لا يتألم لهمومه الخاصة، وهو يؤمن بأن الاستماع إلى الموسيقى فى هذه الظروف العصيبة إنما هو خيانة وطنية، ونحو هذا وليس أشد تناقضاً من هذا، فكأن الدعوة عندما أرادت أن تدعو إلى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعاداً عجيباً، وأسلمت نفسها إلى اعتقادات نظرية لاعلاقة لها بالحياة.

وما هذا الواقع الذى تدعو إليه؟ أليس هو حياة الناس؟ الناس الذين لايمر عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لأسباب تخصهم فردياً، ويعيشون مفكرين فى عواطفهم وآمالهم وهمومهم، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحماسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار. وأى لون من الشعر يستطيع أن يعبر عن هذه الحياة الواقعية الإنسانية؟ أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات أم هو الشعر الاجتماعى الذى يقف موقف الوعظ والخطابة؟

ثم إننا حين نسلط الضوء على قولهم «انعزالى» نجدنا إزاء لفظ من تلك الألفاظ التى وسع الاستعمال معناها أو لعله ضيقه حتى فقد دقته. فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ فى مجال النقد الأدبى تنسى أن المجتمع إنما يترك طابعه على الفرد إجباراً لا اختياراً بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسماً طاغياً لايملك الفرد أن ينجو منه حتى إذا لاذ بأشد أنواع «الانعزال». فحسب الإنسان أن تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت كلها فى مجتمع بعينه، لكى يكون واحداً من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام. ومثل هذا الفرد لابد أن يمثل المجتمع سواء أأراد أم لم يرد، وعلى هذا تصبح الاجتماعية سمة لاتشبه الثوب الذى يستطيع المرء أن يخلعه

متى شاء، إنها شيء ينطبع في الدم والفكر والأعصاب، وهذا شيء يلوح أن الدعوة تغفل عنه عندما تتحدث في احتقار عن أولئك «الانعزاليين الذاتيين الذين لا يمثلون مجتمعهم».

ألا يدل هذا على أن الدعوة لا تستند إلى الواقع وإنما تشيد لنفسها دعائم من هواء في فراغ خيالي؟ ذلك أنها تغرم بالمجتمع فتحمل مصباحاً لتبحث عنه في ضوء النهار، بدلاً من أن تتذكر أنه كيان معنوي لا وجود له إلا على صورة أفراد من الناس، نجدها تجلس على كرسي مريح وتتخيل له صوراً مثالية منمقة، ثم تطلب إلى الأفراد أن «ينضغطوا» في إطارات هذه الصور، وهذا منطق معكوس، فما هذا المجتمع؟ إنه نحن.. أنا وأنت أيها القارئ وجيراننا وأصدقاؤنا وبنو عمنا. وكلنا نمثله: الشاذ منا والذكي والغبي والموهوب. ولكن دعاة الاجتماعية لايصدقون هذا فهم لا يدرسون بيئتنا مستدلين عليها بإنتاج شعرائها وأدبائها وإنما يريدون أن يملوا على الشعراء والأدباء أدباً يمثل البيئة، وهذا ألطف المتناقضات.

هذا الموقف الذي تقفه الدعوة يؤدي بنا إلى خسارة اجتماعية وأدبية كبيرة، فأنصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب أن يكون عليه الكائن الاجتماعي النموذجي، تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسياً. وهكذا نجدهم يملئون الصحف خطباً دون أن يحاولوا استخلاص المعنى الاجتماعي الذي يدل عليه اتجاه هؤلاء الشعراء. وهل من المعقول أن يتجه جيل كامل من الشعراء إلى اتجاه بعينه دون أن تكون هنالك أسباب بيئية وتاريخية موجبة؟ إن الأدب ليس تفاحة مسحورة تنبت في الهواء وإنما هو ثمرة على شجرة تتصل بتربة ويحيط بها مناخ، وهذا هو المعنى الذي ينساه دعاة الواقعية المزعومة (Pseudo - realism).

ولندرس الدعوة من وجهتها الوطنية، فماذا سنجد؟ هنا أيضا ستجبهنا أسس منهارة لا تستطيع أن تثبت للفحص طويلاً. والحق أن العنصر الوطني قائم، لو فكرنا، على فهم للوطنية يضيق معناها تضييقاً شديداً فالدعوة عندما تؤكد أن انصراف الشاعر المعاصر إلى تصوير عواطفه الخاصة يدل على نقص في حسه الوطني- والدعوة تستعمل ألفاظاً أعنف غالباً- إنما تفترض ضمناً ثلاثة مضمونات غريبة تستوقف النظر. وسنحاول أن نناقشها هنا.

أول هذه المضمونات أن الدعوة تفصل فصلاً قاطعاً بين دائرة «المواطن» الصالح ودائرة «الإنسان». فلكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرها ينبغي له أولاً أن يتخلص

من إنسانيته، فلا يحب قوس قزح، ولا ينفعل لمنظر الحصاد، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية، ولا تمتعه مسرات الصداقة الساذجة، وذكريات نزهة عائلية مرحة على رمال جزيرة. فكل هذا إذا تغنى به الشاعر، إنما يثبت «سلبيته» في نظر الدعوة.

وما يمكن أن يقال في نقد هذا الرأي أن نسأل أنصار الدعوة أنفسهم إن كانوا في حياتهم اليومية لا يصرفون أكثر وقتهم في العواطف العائلية والحديث عن قضايا حياتهم الواقعية والتنكيت والجدل والغناء والغضب والمزاح والانفعال؟ وما دمنا لا نستطيع أن نحكم على إنسان يفعل هذا بنقص الحس الوطني، فلماذا نعامل الشاعر معاملة أخرى، وما دامت الحياة الإنسانية لا تناقض الحياة الوطنية، فإن من غير المعقول أن نحكم على شاعر بنقص الحس الوطني لمجرد انصرافه إلى تصوير الجانب الإنساني من حياته التي يشاركه فيها الناس جميعاً.

وأما ثاني المضمونات الغريبة التي تختفي خلف هذا الحكم الذي تسوقه الدعوة، فهو ينتهي بنا إلى الحكم بأن «الوطنية» معنى مرادف للكفاح السياسي، وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية، معنى حب الو طن العربي وحسب. أما الكفاح السياسي فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين في كل أمة. ويبدو أن الدعوة تتغافل عن حقيقة أخرى مهمة هي أن الوظيفة العظمى للملايين من المواطنين في كل بلد هي إعالة أسرهم وتحسين أحوالهم الاجتماعية وتهذيب أبنائهم وانصرافهم انصرافاً مخلصاً إلى أعمالهم التي تؤهلهم لها إمكانياتهم العقلية والجسمية، فليس عملهم هذا بأقل قداسة ومكانة من عمل السياسي المناضل والزعيم الموجه. وقد تكون الدعوة إلى أن يترك الفرد العربي حياته الإنسانية ويشتغل بالكفاح السياسي دعوة خطرة تسيء إلى أمتنا الفتية التي تحتاج احتياجاً شديداً إلى أبناء مثقفين مدربين ينصرفون إلى أعمالهم التي يحسنونها: الفلاح إلى حقله، والعامل إلى آلته، والمعلم إلى تلاميذه، والميكانيكي إلى أجهزته، والنحات إلى تماثيله، والشاعر إلى قصائده. أما الكفاح السياسي فهو عمل أناس مختصين لهم من ثقافتهم ودراستهم وظروفهم ما يهيئهم لهذا العمل المعقد.. أما ثالث المضمونات، فهو الحكم بأن الشعر لايملك قيمة ذاتية في المجتمع، وإنما هو واسطة لغايات أخرى. وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا الإنسانية بمعزل عن موضوعه. وأول هذه القيم أن الفن شحذ لملكات معينة في الإنسان لا يعقل أن الطبيعة كانت عابثة عندما أوجدتها. وثانيها ما يراه

الفيلسوف الفرنسي «جان ماري غويو» J.M. Guyau من أن في الفنون كلها وسيلة لإنفاق الفائض من الطاقة الإنسانية الذي لا بد له أن ينفق، فإذا قضى المجتمع على الفن أدى ذلك إلى أن تختزن طاقة متفجرة في الذهن الإنساني دون أن تجد منفذاً، وهذا لا بد أن يؤدي إلى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية، وهو أمر مضر بالحياة الإنسانية.

وحتى إذا أردنا أن نعتبر الفن لعباً مجرداً كما يرى «كانت» و«سبنسر»، فسرعان ما ينصرنا المذهب التجريبي الذي يقول بأن اللعب ضرورة بايولوجية، فما يلوح لهواً خالصاً إنما هو في الحقيقة حاجة إنسانية متأصلة لا بد من إشباعها. وهذه هي الفائدة الإنسانية للشعر، وهي فائدة تجعل اهتمام الدعوة بالموضوع أمراً لا داعي إليه، فالشاعر يؤدي إلى المجتمع الإنساني خدمة جسيمة حتى وهو «يلهو» بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمر عبر السماء.

وإذا استشرنا أنصار مذهب التطور وجدنا فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدمه من متعة جمالية كالمتعة التي يجدها المرء في شقشقة العصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور. فهذه أشياء لا تستغني عنها الإنسانية؛ لأنها بما تقدم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمالية عند الإنسان وتساعده على النمو العاطفي والواجب الأعظم للشاعر الوطني أن يرهف مشاعر مواطنيه ويصقل أحاسيسهم الجمالية ويدفع بهم نحو مستقبل إنساني أرفع وأعمق.

وفي ختام هذا النقد العاجل للدعوة الاجتماعية نستطيع أن نقول إن الدعوة تتناسى تناسياً تاماً أن آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية، وإنما تنبع من تأثرها غير الواعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية وتنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور. ولم يرو التاريخ أن أدب أمة من الأمم قد غير اتجاهاته وفق دعوة عامدة نادت بها الصحافة. ومن أعجب العجب أن يقف الذين يزاولون النقد هذا الموقف الواعظ بدلاً من أن يستخلصوا القيم التي يرتكز إليها شعرنا المعاصر الذي هو دائماً شعر اجتماعي أنتجته تربتنا. وقد لا يخفى على الدعاة أن الموقف الوعظي ينطوي على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية في كل أدب، وهي عناصر ضرورية مصاحبة للإبداع والأصالة والاكتمال، ومن دونها لا يكون الأدب أدباً. فماذا سينتهي إليه الشعر العربي إن قُدِّر لدعوة الاجتماعية أن تنجح؟

لاشك فى أنه سيصبح نمطاً واحداً مصطنعاً لا يملك الشاعر أن يحيد عنه، وفى هذا سيلقى الشعر مصيره.

وإذا مات الشعر فكيف سيتاح له أن يكون عامل خير فى حياتنا العربية؟ هذا هو المحذور الذى ينساه دعاة الاجتماعية فى اندفاعهم العاطفى. وإن أعظم ما نخشاه أن تؤدى بنا دعوتهم إلى أن نخسر أصالة شعرنا دون أن ننجح فى أن نفيد الأمة العربية.

ألا تصبح الدعوة إلى اجتماعية الشعر بهذا دعوة هدم ساذجة ينبغى أن نجند قوانا الذهنية كلها فى كبح اندفاعها ورد سذاجتها المستبدة عن الشعر العربى؟

الفصل الثانى
الشعر والموت

لعل كل متتبع للشعر المعاصر يتذكر تلك الهتافة المتحشرجة الخصبة التى أرسلها أبو القاسم الشابى وهو ينازع فى أيام احتضاره الأخير:

جف سحر الحياة يا قلبى الباكى

فهيا نجرب الموت هيا(١٢٩)

فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذه من موقف تجاه الموت يخالف الموقف المعتاد للمحتضرين، فهو بدلاً من أن يعرض استسلام الشاعر لهذا الفناء الذى لابد منه، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره فى لهفة وشوق. ولفظة «نجرب» عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة؛ وذلك لأن التجربة فعالية إرادية يقوم بها الإنسان واعياً، وهى بهذا تختلف اختلافاً جوهرياً عن الموت الذى هو استسلام سالب لا مفر منه لعوامل الانحلال والسكون. فإذا كان أبو القاسم قد سمى رحلته إلى هذا العالم «تجربة» فهو إنما يضع أيدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت، وبالتالى على موقفه من الحياة.

وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابى كل ما نملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مغر، وفى وسعنا أن نتثبت من هذا بمراجعة قصائده حيث نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع. ونموذج هذا قوله فى قصيدة «تحت الغصون»:

فلمن كنت تنشدين؟ فقالت:

للضياء البنفسجى الحزين

للشباب السكران، للأمل المعبود،

لليأس، للأسى للمنون(١٣٠)

فقد جمع فى البيت الثانى الشباب والأمل واليأس والأسى و«الموت» فى سياق واحد هو سياق الغناء والسكر بالحياة الكاملة التى لا يتم جمالها فى نظر الشابى إلا

باجتماع الفرح والألم والحركة والسكون فيها. وهذا هو التفسير لما يلوح غريباً من أن الشاعر يجعل حبيبته تذكر الموت فى اللحظة التى اكتملت فيها سعادتهما، ذلك أنه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قمتها من الإدراك والوعى حتى تندغم بالموت، وتفهمه فهماً جمالياً. وقد كان جزء من جمال حبيبته أنها تشاركه هذا الإيمان، كما كان الاعتقاد عينه هو الذى قوى «بروميثيوس»[١٣١] على احتمال آلامه الجسمية الرهيبة، ولذلك جعله الشاعر يرى فى الموت «نوباناً فى فجر الجمال».

إن مظاهر عشق الشابى للموت تنتشر عبر شعره، هناك مثلاً هذه اللوحة البانخة التى يرسمها لموته فى قصيدة «النبى المجهول»:

ثم، تحت الصنوبر الناضر الحلو،

تخط السيول حفرة رمسى

وتظل الطيور تلغو على قبرى

ويشدو النسيم فوقى بهمس

وتظل الفصول تمشى حوالى

كما كن فى غضارة أمس[١٣٢]

فى هذه الأبيات تخلو تجربة الموت من المرارة الرهيبة، فالشابى يذكرها فى هدوء حالم، وكأنها ستقوده إلى عوالم خفية مسحورة يشتاق إلى أن يجوبها. وهذا عين مانستطيع استخلاصه من القصيدة المشهورة «الصباح الجديد»[١٣٣]، فالأبيات الأخيرة فيها تذكرنا بحرارة الفرحة التى تنبثق فى قلب غلام حالم يعبد البحر، وقد أتيح له أخيراً أن يبحر فى سفينة شراعية بيضاء ذات صباح دافئ ربيعى الشمس.

هذا الموقف الذى يقفه شاعرنا من الموت يعيد إلى الذاكرة موقف الشاعر الإنكليزى المبدع جون كيتس (John Keats) الذي يمكن أن نسميه شاعر الموت المفتون الأكبر، فهو يقول فى إحدى قصائده:«الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقاً ولكن الموت أعمق الموت مكافأة الحياة الكبرى»[١٣٤]، ويهتف فى قصيدة مشهورة «كنت نصف عاشق للموت المريح، وناديته بأسماء عذبة فى أناشيد عديدة». ثم يضيف بيتين:«الآن يبدو لى أكثر من أى وقت آخر أن من الخصوبة أن أموت»[١٣٥]. ويدل كيتس على جنونه بالموت حتى دون أن يتحدث عنه حديثاً، ويكفى أن نشير مثلاً إلى قوله فى

إحدى مطولاته «كان هناك موت حى فى كل انبجاسة من النغم»[١٣٦]؛ ذلك أنه يصف هنا الموت بالحياة دون أن يلوح له هذا متناقضاً على الإطلاق. والحق أننا نشعر أن الألفاظ: «أموت. موت. ميت» كانت تسكر حس كيتس وتبدو له متفجرة بالجمال كما يلوح من هذه العبارات التى نقتطفها من قصائده:

«مولد أزهار غير منظورة وحياتها وموتها فى سكينة عميقة»[١٣٧]

«قال هذا وخطا بخفة، فى لون من المرح المملوء بالموت»[١٣٨]

«إنها تعيش مع الجمال، الجمال الذى يجب أن يموت»[١٣٩]

«إلى بعض الأرواح المنفردة التى استطاعت أن تبعثر شبابها فى الغناء وتموت»[١٤٠]

وثمة شاعر ثالث وقف الموقف عينه من الموت، هو محمد الهمشرى «ذلك الشاعر الموهوب الذى كان موته خسارة شعرية كبيرة للأدب العربى الحديث». إن إحساس هذا الشاعر بالموت أكثر تميزاً منه عند الشابى مثلاً، حتى يكاد يقرب من كيتس، وكأن أى حادث يرتبط بإحساسه لابد أن يذكره بالموت، وهكذا نجد أن سعادته بالرجوع إلى قريته فى قصيدة «العودة»[١٤١] تعيد إلى ذهنه ذكرى القمة العليا للحياة، تلك القمة التى يبلغها الإنسان بالموت:

أموت قرير العين فيك منعماً

يخدرنى نفح من المرج عاطر

ويلحفنى هذا البنفسج ولتكن

مسارح عينى الربى والمخاضر

وآخر ما أصغى إليه من الصدى

خريرك يفنى وهو فى الموت سائر

ولعل هذه الأبيات تذكرنا باللوحة الجميلة التى رسمها أبو القاسم لقبره، فهناك نجد العطر والبنفسج وخرير الماء وشاعراً يموت سكران بالجمال مخدراً بالعبير. هذه العذوبة التى يجدها الشاعر فى تذكر ساعة الموت تعيد إلى الذاكرة قول كيتس فى إحدى رسائله إلى خطيبته «فانى»: «هناك أمران خصبا الجمال أحلم بهما: حبك وساعة موتى». والهمشرى لايقل عن كيتس تولهاً بالفناء، حتى إنه نظم ملحمة كاملة سماها

«شاطئ الأعراف»[١٤٢]، وتحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى. والقصيدة تكاد تكون أغنية حب موجهة إلى الموت لا أثر فيها للحسرة ولا للذكرى، وكأن الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته إن صح التعبير.

أما الشاعر الإنكليزى روبرت بروك Rupert Brooke الذى مات قتيلاً فى الحرب العظمى، فإن حبه للموت لم يكن حب عشق كحب الشابى وكيتس والهمشرى، وإنما كان حب صداقة، كان خاليا من تلك الحدة الحسية التى لمسناها فى شعر زملائه. وسبب هذا، فى رأينا، أن بروك لايرى فى الموت غرابة تجعله يبالغ فى حبه، وإنما هو شىء اعتيادى له ما للحياة من جمال وفيه ما فيها من إزعاج لا أكثر.

وقد ترك هذا الموقف أثره فى شعر بروك الذى يتجه اتجاهاً يختلف عن اتجاهات الثلاثة الآخرين، فهو مثلاً يتحدث فى إحدى قصائده عن «شاعر» ميت لقى حبيبته فى جهنم، فراحا يركضان عبر شوارع الجحيم سروراً باللقاء.. ثم اكتشف فجأة أن عينيها فارغتان، وأحس، مكان شفتيها القديمتين، برودة ثلجية، وأدرك أخيراً أنهما ميتان كلاهما[١٤٣]. وفى هدوء تام يتخيل بروك فى قصيدة أخرى، موت حبيبته والطقوس الرومانية التى ستقيمها أسرتها عند دفنها[١٤٤]. ولابد لنا أن ننبه هنا أن هذا الموقف يخلو كلياً من رغبة الإيذاء التى تدفع أحياناً بإنسان مهجور إلى أن يتخيل موت هاجره تشفياً أو إغاظة، فبروا يصف موت الفتاة لمجرد اللذة التى يجدها فى وصف الحادث بصفته الإنسانية، والموت عنده حدث اعتيادى لا يستدعى الجنون، وهذا أمر يجعل استعماله للانتقام والتشفى ضرباً من العبث المستحيل. وفى قصيدة ثالثة يتخيل بروك نفسه وقد مات، ولا يصحب تخيله هذا أى حزن، وإنما مقصد القصيدة أن تصف رعشة مفاجئة تسرى بين الزملاء الموتى ويدرك الشاعر منها أن حبيبته قد ماتت ووافت عالم العدم[١٤٥].

ألا يبدو من هذا كله أن الموت عند بروك يتجرد من فكرته المخيفة المحزنة تجرداً كاملاً فلا تبقى منه إلا الحقيقة العارية؟ وهذا يجعل موقفه منه مختلفاً عن الموقف المألوف بين الناس، فهؤلاء يجعلونه خاتمة بينما يراه بروك فى أكثر الأحيان بداية فنية لإمكانيات متعددة. وهذا يعيد إلى ذاكرتنا قصيدة كيتس (هايبريون Hyperion) وفيها نجد «أبولو» الإله الجديد لا يبلغ مرتبة الالوهية إلا بعد أن يموت (die into life) وبهذا يكون الموت خطوة نحو الحياة الكبرى.

* * *

بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الولع بالموت فى شعر الهمشرى والشابى وكيتس وبروك.. سنحاول أن نتساءل عن العلاقة الممكنة بين هذا الولع الغريب بالموت، والوفاة المبكرة التى أردت الشعراء المذكورين وهم فى غضارة الشباب قبل الثلاثين. ولعل بعض السر يكمن- فى حالة كيتس والشابى- فى مرض السل الذى ماتا به فى سن السادسة والعشرين، فالمعروف أن هذا داء عاطفى تصحبه أعراض من الحساسية والعنوية وحدة الانفعال(١٤٦) غير أن الهمشرى وبروك قد ماتا فجأة لأسباب عارضة، فتوفى الأول فى عملية جراحية بسيطة أحسبها الزائدة الدودية، ومات الثانى قتيلا خلال الحرب، وهذا يبعد أن يكون المرض هو السبب فى حب الموت. فبماذا إذن، نعلل هذه الظاهرة الغريبة؟ ولم كان هذا الحب الخصب للموت عند شعراء ماتوا فى ريعان شبابهم ؟ أكان الغرام يتصل بالوفاة المبكرة عن طريق الإيحاء على وجه ما؟ أم كان نتيجة لإدراك غامض للموت المبكر الذى ينتظر فى زاوية من زوايا المستقبل القريب؟

لكى نصل إلى أجوبة هذه الأسئلة نلاحظ أن بين الشعراء الأربعة صفة مشتركة يملكونها جميعاً على شىء من التفاوت، هى حدة الإحساس أو القدرة على الانفعال العنيف. وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس، ولعل هذا من حسن حظ الإنسانية، ذلك أن الانفعال إسراف فى الطاقة لا ترضاه الطبيعة. والحق أن الطبيعة تمقت الإسراف فى الجهات كلها وتعمل جاهدة على رد الحياة البشرية إلى الاعتدال الذى يضمن لها البقاء.

ومن السهل أن نمثل لهذا الإسراف فى الانفعال بالإشارة إلى قصيدة «العاشق الأكبر» (The Great Lover) لبروك. وقد عد فيها الأشياء التى أحبها حباً شديداً، على كثرتها. وسنعجب حين نجدها تشمل الصحون البيضاء والأكواب، والغبار، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق، وأقواس قزح، ودخان الخشب المحترق، وقطرات المطر المختبئة فى الأزهار الدافئة، ونعومة الأغطية، وخشونة الشفوف، والغيوم، والجمال اللاعاطفى الذى تملكه آلة ضخمة ورائحة الثياب القديمة ، والألم الجسمى وهو يتحول إلى الهدوء، والنوم والأماكن العالية، وأشجار البلوط، وأشياء أخرى كثيرة غير هذه. وهى أشياء منحها الشاعركثيراً من الانفعال الذى يخزنه سواه من الناس للأحداث الكبيرة فى الحياة. فالإنسان المتوسط يدرك فى أعماقه أن هذا التبذير فى الإحساس مضر بحياته، ومن ثم يبتعد عنه ويحرص على الاقتصاد فى العاطفة.

وفى حالة الهمشرى تجبهنا تلك الحدة العاطفية التى نلمسها فى الصلاة الملتهبة التى أرسلها إلى حبيبته «جتا» فى عالمها اللامنظور(١٤٧)، وتلوح لنا فى وضوح ونحن نقرأ قصيدته البديعة فى «النارنجة الذايلة»(١٤٨) ، وكلا «جتا» والنارنجة» رمال منهارة لا يقيم عليها الإنسان المتوسط الحكيم سعادته، فالأولى وهم مطلق والثانية مجرد شجرة فانية.

وقد كانت انفعالية الشابى أكثر اتساعا من انفعالية الهمشرى حتى كانت العواطف عنده مرضاً ناهشاً، فعاش الشاعر يلهث وأتعبه الشعر حتى قتله. إن الشعر قد كان هو السل الأكبر فى حياة هذا الشاعر المشتعل، ومن أجله عاش يتعذب بكل جمال يمر به، وإن كان عذابه لذيذاً.

أما كيتس فنحن نحتاج إلى أن نقف عنده وقفة أطول، فقد كان الانفعال، بالنسبة إليه، هو الموضوع وهو غاية الحياة كلها. وهذا يخالف الموقف الشائع الذى لايرى فى العواطف إلا عرضاً يصاحب الأحداث ويستحسن الإنسان المتوسط أن يتجنبه جهد الإمكان. ويكفى، لكى نشير إلى المكانة العميقة التى يحتلها الانفعال من حياة كيتس، أن نقتطف بيتين رائعين وردا فى إحدى قصائده. قال:

«أواه، هل وجد قط ذلك الإنسان

المنفرد الذى أحب ولم تقتله الموسيقى؟»(١٤٩)

إن المضمون الفكرى الذى تنطوى عليه هذه الصرخة العاطفية الغنية بالمعانى هو أن اجتماع الانفراد والحب والموسيقى فى حياة أى إنسان كفيل بأن يثير انفعاله إلى درجة قاتلة. غير أن كيتس كان يتحدث عن نفسه، وقد كان يدرك فى مرارة أن الموسيقى لم تقتل من الناس كثيرين غيره.

والحق أن كيتس قد كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها حتى بين الشعراء والفنانين الكبار وكأنه كان متجهاً بكيانه كله إلى أن يحترق ليكون شاعراً عظيماً. إن ألفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والإحساسات الحادة حتى يكاد القارئ المرهف المتنوق لا يقوى على أن يقرأ كثيراً من شعره فى جلسة واحدة. وقد عالج كيتس قضية الانفعال فى أساليب مختلفة فى شعره، على نطاق عام حيناً، تفصيلى حيناً آخر. وأول ما يلفت نظرنا أن شخصياته فى القصائد القصصية كانت كلها شخصيات مرهفة الحساسية تذهب فى القدرة على الانفعال المركز إلى حدود بعيدة تكاد تصبح

شاذة، وهكذا نجد أن «بورفيرو ومادلين»[١٥٠] و«لاميا وليسيوس»[١٥١] و«انديميون وسينيثا»[١٥٢] و«ساترن»[١٥٣] وغيرهم كانوا كلهم متوحشين فى حبهم وكرههم وسخطهم ورضاهم، وقلما كانوا يعرفون الوسط. إنهم أناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم.

وهكذا نجد انديميون- فى القصيدة الوحشية الجمال التى تحمل اسمه- يغزم بسينيثا غراماً عاصفاً لا مثيل له ويترك قلبه نهباً لكل جمال يحيط به مهما صغر، حتى يكاد يتعذب بحبه لأشياء مثل: الفراشات، وزنابق الماء، وضربات قاطع الأخشاب فى غابات «لاتموس».

أما قصيدة «لاميا» فهى تنتهى بمعانيها اللاشعورية المكتنزة إلى أن التفكير يقضى على الحياة عندما يحاول أن يقتل العاطفة. لقد كانت «لاميا» أفعى تحولت إلى فتاة جميلة بقدرة سحرية، غير أنها كانت مخلصة فى حبها للطالب «ليسيوس» عاشق الشعر والفلسفة، فبنت له قصراً مسحوراً جدرانه من الموسيقى. وفى يوم الزواج خلال دعوة صاخبة بالعطر والموسيقى والألوان، يتدخل «أبولونيوس» أستاذ الفلسفة فيحدق فى «لاميا» تحديقة ثابتة طويلة تكشف عن حقيقتها الخالية وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل، وإذ ذاك تصرخ «لاميا» وتتلاشى. وإلى هنا يكون الموقف غير غريب بالنسبة للقارئ، فماذا فى أن يهدم الواقع الملموس خيالات من هذا النوع؟ غير أن النتيجة التى انتهى إليها «ليسيوس» هى الموضوع الهام بالنسبة لكيتس. ذلك أن «ليسيوس» قد مات حالاً عندما فقد حبيبته المسحورة، وسدى حاول «أبولونيوس» إنقاذه وقد كان هذا سر كيتس أيضاً

* * *

هذه المبالغة فى بذل القوى النفسية لابد أن تؤدى بالشاعر إلى أن «يستنفد» قواه الروحية والشعورية فى بضع سنين، ثم يقف لاهثاً فجأة ويضطر إلى أن يموت. فالانفعالية تشبه الاحتراق: لأنها تجعل الشاعر ضعيفاً إزاء مظاهر الحياة المحيطة به، فكل جمال يعصف بقلبه.، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها.

وهكذا كان الانفعال أول طريق إلى الموت فى حياة هؤلاء الشعراء، لأن رصيد الإنسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بالغ فى صرفه انتهى إلى «إفلاس»

انفعالى مبكر. وهذا الإفلاس هو الباب المؤدى إلى الموت. ولنتخيل كيتس أو الشابى من دون انفعال، إنهما ولا شك يموتان..

ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا أن نعتقد أن هذا الولع الذى صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطناً سابقاً للخاتمة المبكرة، تسوقهم إليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبذول من طاقتهم العاطفية والرصيد الكامل منها فى كل حياة إنسانية. وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئاً فشيئاً حينما يسرف فى طاقة الانفعال.

ولا شك فى أن هذا يلوح حماقة للمتوسطين من الناس وهم أغلبية البشر، غير أن منطق العبقرية إجمالاً ينسجم مع ما سماه «نيتشه» بالرغبة فى الفناء للتفوق على الذات. وهى رغبة غير واعية لا بد للشاعر الانفعالى فيها، فهو بطبعه مسرف، وإن أدى الإسراف إلى موته، لا بل إنه يسرف لكى يموت. وهو يمنح الأشياء كلها قيماً جمالية أعلى من القيم التى يمنحها إياها الفرد العادى، ويؤدى هذا «المنح» إلى الموت.

ومن ثم يتكون فى حياة الشاعر الانفعالى مثلث من القيم زواياه الثلاث هى الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال؛ لأنه يؤدى إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت؛ لأن الأول طريق محتم إلى الثانى.. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة فى معنى واحد. إنها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التى ينتهى إليها فى وحدة متينة لا انفصام لها

وربما كان رأينا هذا محض «جولة» جبنا فيها جهة وحشية من جهات التعليل الأدبى. ولعل الموضوع يحتاج إلى أن نواجهه مرة أخرى.

الباب الثالث

فى نقد الشعر

- مزالق النقد المعاصر

- الناقد العربى والمسئولية اللغوية

الفصل الأول

مزالق النقد المعاصر

ما زال النقد الأدبى بمعناه الحديث فناً ناشئاً فى آدابنا المعاصرة تنقصه الأسس التى يرتكز إليها فى أحكامه ويعوزه التركيز والرصانة. فنحن ما زلنا نعبر من حياتنا تلك الفترة التى تتصف بالعفوية والاستغراق، وهى فترة تمر بها الآداب فى أوائل يقظتها حين يكون إنتاجها غير شاعر بذاته، فيتفجر على صورة أدب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون أن يقف ليراجع هذا الإنتاج ويحكم عليه.

والنقد الأدبى مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوى إحساسه بذاته على أثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التى لابد لها أن تنطلق. وهو فى حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافى يمكن أن نسميه وعياً بالذات، ولهذا نجد المألوف فى آداب الأمم أن يوجد الفنانون أولاً ثم النقاد.

وما دامت الحاجة إلى النقد الأدبى قد بدأت تبرز وتتضخم فى آدابنا فليس من شك فى أنه على وشك نمو سريع، فمتى اقتضت الظروف أن يوجد لون معين من الأدب كان لابد له أن يوجد، وأمامنا شواهد تاريخية كثيرة على هذا القانون. على أن هذا الفرع من فروع التأليف، وهو يسير على غير هدى، سيضيع جهوداً كثيرة حتى يهتدى إلى الأسس التى ستوجهه وتحكمه، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التى تستند إلى أدبنا المحلى دون ارتكاز إلى نظريات النقد الأوروبية.

والمزالق التى يجابهها النقد العربى اليوم أكثر مما يمكن معه الاطمئنان، فالناقد يدخل هذا الميدان المضلل دون نظريات تقوده ولا مذاهب توجهه ولا أسس يعتمد عليها فى أحكامه، وإنما يجد مكان ذلك إحساساً داخلياً مبهماً يهتف به أنه، وهو يسلك مسلك الناقد، إنما يضع بنفسه خططاً وقوانين وأسـ[illegible]ـاً؛ ذلك لأنه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها ومن هنا ينشأ فى نفسه التهيب [illegible]ـحس بضرورة الحذر الشديد والاقتصاد فى الأحكام وإلا جرفه تيار الابتذال. وهذا فيما نظن موقف كل ناقد مثقف يعرف هدفه معرفة جيدة، ويهمه ألا يضل الطريق. فالنقد فى هذه المرحلة من مراحل نمونا الثقافى موضوع دقيق خطير، وسيكشف المستقبل القريب الغطاء عن كثير مما

يمر بنا اليوم باسم النقد فيلوح لنا إذ ذاك مظهراً من مظاهر صبانا الثقافى لا أكثر.

وأحد المزالق الشائعة التى يكثر سقوط الناقد العربى المعاصر فيها، مزلق يغلب على ظننا أنه صدى للأبحاث السايكولوجية الحديثة التى تصب اهتماماً ضخماً على الفنان نفسه حين تحاول تقديم إنتاجه الفنى. وقد بات شائعاً أن يكتب الكاتب مقالاً فى نقد قصيدة أو ديوان شعر فينتقل دون وعى إلى الحديث عن حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والبيئية. وليس من الضرورى، لكى يتم السقوط فى هذا المزلق، أن يتحدث الناقد عن مولد الشاعر وطفولته، وإنما يكفى أن يقول إن هذه القصيدة تدل على أن الشاعر جبلى مثلاً، وأنه يعيش حياة هادئة ونحو هذا لكى يخرج كلياً عن حدود مملكة النقد الأدبى ويدخل فى نطاق سيرة الحياة.

ذلك أن المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية، فى دراسة موضوعية خالصة، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التى تسيطر عليها، ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القافية، ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر فى تناوله، ويعين الأساس الذى ترتكز إليه الفكرة العامة، وقد يخرج إلى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر. ولا بأس فى أية اتجاهات أخرى لاتخرج عن هذه الحدود ولا تدخل فى نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتماعية، فهذا يدخل فى باب السيرة، وهى دائرة منفصلة عن دائرة النقد الأدبى.

وأقرب المزالق إلى مزلق السيرة هذا، اتجاه الناقد إلى العناية بما فى القصيدة من أفكار وجعلها الأساس فى نقده. وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة فى هذا القرن الذى تشعبت فيه الآراء وزادت سطوتها فى الأذهان فبات لكل منا معتقده الخاص الذى يؤمن به إيمانا عميقاً ويتحمس له. ومهمة الناقد الأدبى شاقة لأن عليه أن يتجرد من طغيان آرائه وهو يتناول القصيدة التى يدرسها، فالمهم بالنسبة له هو القصيدة لا نوعية الآراء التى تحملها. والحقيقة أن استهواء الأفكار والآراء استهواء خطر لا سبيل إلى الاستهانة به خاصة حين تكون هذه الآراء مما يمس القضايا الحساسة فى أنفسنا، إنسانية كانت أو قومية أو فردية. وكثيرون من الناس يجنحون دون وعى إلى الإعجاب بكل قصيدة تعبر عن آرائهم متغافلين عن ضعف القوى الشعرية فيها تغافلاً تاماً. وتلك حالة تشفع فيها للقصيدة عوامل لا علاقة لها بالشعر، وهى حالة يقع فيها كثير ممن يكتبون فى النقد، فالقصيدة عندهم رديئة؛ لأنها تحتوى

على رأى فى الحياة يخالف رأيهم وكأن لآراء الشاعر قيمة فنية تؤثر فى حكمنا على شعره.

والمشكلة الأساسية فى هذا المزلق، أن الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهما شيئان منفصلان، ويمكن أن نقول إجمالاً إن الموضوع ينبغى أن يؤثر فى القصيدة لا فى الناقد. فكل ما يهم الناقد أن يلاحظه هو كفاءة القصيدة للتعبير عن الموضوع دون أن يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة التاريخية والاجتماعية، فهذه تدخل فى حدود مهمة الذين يدرسون تاريخ الحركات الوطنية والأدبية، وهى إن استأهلت من الناقد التفاتاً فهو التفات الإشارة، الذى لايعفيه من نقد القصيدة نقداً موضوعياً. والسقوط فى هذا المزلق يستطيع أن يتم كما تم سابقه دون تطرف كبير، فيكفى أن يهتم الكاتب بالإشارة إلى آراء الشاعر حتى دون أن يناقشها لكى يخرج من حدود مهمته. ومن نماذج هذا الخروج أن يقول الناقد للقارئ إن الشاعر يحب الطبيعة أو إنه شديد الحساسية بدليل قوله... وإنه يدعو للانطلاق بدليل قوله... ونحو ذلك. فهذا كله لون من الدراسة الاجتماعية والنفسية ولا علاقة له بالنقد.

ومن أبرز المزالق التى يحذرها الناقد المثقف ما يمكن أن نسميه بالنقد التجزيئى، وهو ذلك النقد الذى يتناول القصيدة تناولاً تفصيلياً يقف عند المظاهر الخارجية ويعفى نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلاً فنياً مكتملاً. وأظهر أعراض هذا النقد اعتبار القصيدة مجموعة من المعانى وحدتها البيت على الأسلوب القديم. وفى هذه الحالة يقف الناقد عند البيت الواحد مناقشاً فى أسلوب كلامى ويتناول التعابير مفصولة عن السياق فيحكم عليها بالجمال أو القبح. ويصبح ناقد هذا النوع خطراً حين يكون ذكياً بارع الأسلوب، فهو إذ ذاك يفلح فى تضليل طالب الأدب الناشئ وتوجيهه وجهة غالطة فى التذوق والحكم، فبدلاً من أن يقدم له أسلوباً منهجياً فى تقييم القصيدة يشغله بملاحظات ذكية لاذعة هنا وهناك. مثل هذا الناقد ينسى أن الناقد الحقيقى يبدأ بعد هذه المرحلة التى تقف عند الثوب الخارجى وتترك جوهر القصيدة مطموراً بعيداً عن تذوق القراء.

وأحد المزالق أن يعتاد الناقد أن يكون سلبياً فى أحكامه، فبدلاً من أن يدل على مواطن الجمال فى الشعر المنقود، يكتفى بتبرئته من المعايب الشائعة. ونموذج هذا تلك العبارة التى يكررها الكتّاب حين يحاولون الحكم على شاعر مقبول، وهى قولهم «إنه شاعر حقيقى يشعر ولا ينظم..» أفلا تتضمن كلمة «شاعر» معنى «الحقيقى الذى

يشعر»؟ ومتى كان الشاعر يمتدح بأنه ليس «نظاماً» ومن أمثلة هذه الأحكام السلبية ما قرأناه لأديب كبير فى نقد ديوان لشاعر معروف. قال: «لاتكلف ولا تبذل ولا لف ولا دوران ولا بهرجة بيانية وعروضية ولا تفتيش مضن عن أوابد الكلم والمعانى». ولسنا نفهم كيف يكون هذا مديحاً إلا إذا أصبح مجرد خلو الشعر من بعض العيوب الفادحة يمكن أن يعد فضيلة تمتدح، وإلا إذا كان المعنى أن شعرنا اليوم يقوم على اللف والدوران والبهرجة والتفتيش المضنى عن الألفاظ.

وأحد المزالق الخطرة يكمن وراء استهواء الأفكار والسكر بالنظريات، وهو مزلق يتردى فيه أولئك الموهوبون الذين قال عنهم (ت. س. إيليوت) فى بعض مقالاته إنهم يملكون عبقريات خلاقة، إلا أنهم لتعطيل فى قواهم المنتجة، راحوا يتسلون بالنقد الأدبى. مثل هؤلاء عادة يحوكون حول القصائد نظريات متحمسة أو تفسيرات من لون بعيد عن الأصل بعداً كبيراً قلما يلاحظونه، فهم منتشون ببريق الفكرة التى ابتدعوها وليس على القصيدة إلا أن تنضغط وفق القالب الذى يريدونه.

وقريب من هؤلاء أولئك الذين يحملون عن القصائد آراء سابقة قبل أن يقرأوها فليس أخطر من هذا الاستعداد العاطفى؛ لأنه أحياناً ينوم حاسة التذوق ويعطل قابلية الحكم ليفرض رأياً غير مقبول.

أما إغراء الأسلوب والانتشاء بالألفاظ والتعابير فهو شرك للناشئين من النقاد الذين يسكرهم إحساسهم بالقدرة على التعبير، فينشئون مقالاً منمقاً عالى الأسلوب مكتمل الإنشاء، إلا أنه لايمس القصيدة التى يتناولها إلا مساً خفيفاً، ومن هؤلاء فئة تغرم بكتابة المقدمات التاريخية المتعلقة بموضوع الشعر وأعرف أديباً يكتب فى نقد قصيدة تصف سنابل القمح فى حقل فيبدأ من تاريخ صنع أول طاحونة هوائية.

هذه المزالق كلها قائمة أمام الناقد العربى المعاصر تفرضها عليه الظروف التاريخية التى واكبت نهضتنا الحديثة، وهى بما فيها من استهواء توشك أن تلقف كثرة بارزة من كتاب النقد المعاصرين بحيث بات المجال محفوفاً بالخطر. وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة نفاذة أصبح لابد له أن يذهب فى الضحايا ويساعد فى إسلام أدبنا المعاصر إلى الفوضى والاضطراب.

الفصل الثانى

الناقد العربى والمسئولية اللغوية

تتجلى، لمن يراقب النقد العربى المعاصر، ظاهرة خطيرة شائعة فيه، ملخصها أن النقاد يتغاضون تغاضياً تاماً عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية فلا يشيرون إليها ولا يحتجون عليها وكأنهم، بذلك، يفترضون أن من حق أى إنسان أن يخرق القواعد الراسخة، وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد، وأن يبتدع أنماطاً من التعابير الركيكة التى تخدش السمع المرهف، وكأن من واجب الناقد أن يوافق على ذلك كله موافقة تامة، فلا يشير إلى الأخطاء، ولا يحاول حتى أن يعطى تلك الأخطاء تخريجاً أو مسامحة. ولقد أصبح هذا التغافل هو القانون النافذ فى كل نقد تنشره الصحف الأدبية، حتى لقد يتصدى الناقد إلى نقد ديوان شعر مشحون بالأغلاط المخجلة فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه، مهملاً التعليق ولو بكلمة زجر عابرة، على فوضى التعابير والأخطاء. أفلا ينطوى هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة؟ وإلى أى مدى ينبغى أن يعد الناقد نفسه مسئولاً عن لغة الشعر المعاصر؟

والواقع أن ازدراء الناقد للجانب اللغوى من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها، فإن مصدر هذا الازدراء منهما واحد، وفى وسعنا أن نعود بالظاهرة إلى منابعها الحقة فى حياتنا المعاصرة نفسها. وليست اللغة بمختلف مظاهرها، إلا مرآة تنعكس فيها حياة الأمة التى تتكلمها.

إن الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبئ فى شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربى المعاصر مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة، يدلان على جمود فكرى فى الأديب وقد يشيران إلى نقص صريح فى ثقافته الحديثة. وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة فى أنفس الشعراء والكتاب حتى أصبحت تعنى لديهم أن التجديد يتجلى فعلاً فى ازدراء القواعد النحوية وإهمال المعجم والمقاييس اللغوية التى تعترف بها الأمة كلها. ولعل الناقد العربى ملزم بأن يعترف اليوم بأنه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء إذا ما همَّ بتنبيه شاعر إلى كلمة مغلوط فيها أو قاعدة مخروقة فى شعره. ليس ذلك لأن الناقد يقر الخطأ؛ وإنما لأنه يخشى أن يقال عنه إنه

ناقد رجعى لم يتصل بالتيارات الحديثة فى النقد، ولم يسمع بعد بأن المضمون أهم من الشكل أو أنه العنصر الأوحد فى القصيدة التى ينقدها.

إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره فى القصيدة قول شائع اليوم. وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحاً بتاراً فى وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة. حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو إلى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الأسباب الواهنة. ولم ترتفع، فى ردع هذه المدارس، إلا أصوات خافتة خجلة ما لبث الصياح حتى أسكتها. وليس لهذا الصياح -فى نظر العلم- اسم غير الإرهاب الفكرى. وإن واجب الناقد المخلص ليقتضى أن يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات. ذلك أن الأسماء إنما تكتسب قيمتها من الحقائق التى تسندها، ثم إن قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعز علينا من سمعتنا الشخصية باعتبارنا كتاباً مجددين نوى ثقافة حديثة. وبعد فهل حقاً تستطيع الدعوة إلى سلامة اللغة أن تسلب الناقد صفة التجديد؟ وهل حقاً أن سلامة اللغة ليست شرطاً فى جمالية القصيدة، كما يزعم بعضهم، وكما يريدوننا أن نصدق؟ وهل يسوغ لأى ناقد، مهما كان حديثاً فى ثقافته، أن يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن أية قصيدة حافلة بالأخطاء المشوهة والتعابير الركيكة؟

إن الأمة العربية تمر اليوم بمفرق عام من مفارق حياتها، ونحن ملزمون بأن نعمل، كل فى الجهة التى تؤهله لها فطرته، فى سبيل أن نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا ونتتج فى الحقول كلها. وعلى الناقد العربى يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها. إن هنالك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمى أن تهدم قواعد اللغة العربية وتقضى عليها قضاءً مبرماً. وسواء أكانت هذه المدارس تصدر فى دعوتها عن نزوة فكرية بريئة، أم كانت تتعمد- لغرض مبيت- أن توهن اللغة العربية وتهدم أصالتها، فإن علينا أن نتصدى لها ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذى يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسئول. وإنه ليحزننا أن نرى أكثر نقادنا غير عابئين. وإلا فما الذى جعلهم يسكتون سكوتاً متصلاً على الظاهرة الخطيرة التى بدأت منذ سنين تشيع فى شعر المدرسة اللبنانية الحديثة، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذى لايعتد به؟ لماذا لم يحتج أى من نقادنا على «أل» التعريف، وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الأفعال فيقولون فى مثل الأشطر التالية:

أفقاصه الترن فى الهياكل

الأروقة المعاول

الترن فى الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التود أن تحبس بى الحياة والتجدد[١٥٤]

ولماذا سكت الناقد العربى على دخول (أل) هذه على المنادى بـ(يا) فى مثل الأبيات التالية:

يا الفلك الدائر، يا اليوزع الحياة فى فصولها

ألم أكن أنا من التراب، يا اليبخبح المطر[١٥٥]

إن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بأن هذه الأساليب السقيمة قد وردت فى شواهد النحو[١٥٦] دفاع ضعيف. ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التى كانت تعزل بطناً من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف. ولقد ثبت القرآن، بلغته السهلة الجميلة، صورة للغة العرب سارت عليها القرون وأغنتنا عن الشذوذ والعبث، ثم إن قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين التى تخضع لها الجماعات، والجماعة التى تضيع قواعد لغتها لابد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالى. إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بأنها أمة أصيلة. وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون فى وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة.

ولنتساءل، على كل حال، عن المكسب التعبيرى الذى يحققه الشاعر من إدخاله (أل) على الفعل مثلاً ولابد أن يسوقنا هذا إلى أن نتساءل أولاً: لماذا كانت الأفعال غير قابلة لدخول (أل) عليها؟ فى الواقع أن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية خضوعاً تاماً، وما من قاعدة معقولة قط إلا وفى وسعنا أن نلتمس لها سبباً إنسانياً يدعمها. وإنما تدخل (أل) على الأسماء؛ لأنها أسماء ولها صفة الاسمية، أو صفة التجريد بكلمة أخرى. فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة. ومثلها فى هذا الصفات. إن وجودها جامد لاينمو ولا يتغير ولا تأثير لمشاعرنا فيه. وليست كذلك الأفعال. هنا، فى الأفعال، يمتد مجال الإنسانية وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها. إن قولنا «جاء» يهتك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة. هذه الحركة التى ينطوى عليها فعل المجىء، وهذه الإنسانية

الكاملة التى يتضمنها، وهذا الزمن الذى يختبئ فى ثنايا الحروف، كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها. ولذلك كان الفعل أشرف ما فى اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات. الفعل هو حقاً إنسانية اللغة، إذا صح هذا التعبير، ومن ثم فأية خسارة جسيمة أن تدعو مدرسة كاملة اليوم إلى أن نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه؟ ذلك أن إدخال (أل) على الفعل يعنى حتماً أن يكف الفعل عن أن يكون فعلاً، ويكتسب جمود الاسمية. والواقع أنه، إذ تأملناه، يتحول إلى نوع من «الصفة» ويفقد طابع الامتداد الزمنى[١٥٧]، وذلك هو السبب فى الجفاف الماحل واليبوسة القاسية التى نجدها فى الأبيات التى اقتبسناها سابقاً:

أفقاصه الترن فى الهياكل

الأروقة المعاول

الترن فى الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التودّ أن تحبس بى الحياة والتجلدا

هذا، فى الحق، كلام صلد لا ليونه فيه ولا عنوبة، تترادف فيه المجردات التى توحش القلب الإنسانى وتشعره بجفاف الدنيا التى يصورها الشاعر. وكم كانت الأبيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو أن الشاعر أعطانا أفعالاً طبيعية تتنفس بين الأسماء وتخفف من وحشة التجريد فيها. ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد، فيما يلوح، قيوداً مرتجلة قيدنا بها أسلافنا النحاة دونما سبب موجب. ولذلك رضى أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجمل ما فيها، من الأفعال التى هى مصدر الضوء والدفء فى اللغة، ثم إن (أل) هذه حين تكثر تزعج السمع وتصبح رتيبة، ولا أدرى لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها. هذا نموذج:

الوحدة الفراغ

والدم الصقيع

والركود السأم الجامد[١٥٨]

هذه ثلاثة أشطر من قصيدة (وسأحتفظ باعتراضاتى الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها) ستة أسماء وصفة، وكلها معرف بأل. ما أشد ما تبدو الدنيا موحشة ميتة

لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات! وأى بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة!

وبعد فمهما كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من القصد السيء فهى، على كل حال، دعوة مجحفة تنطوى على بذور مميتة لن تنتهى باللغة العربية إلى الخير. وقيام مثل هذه الدعوات يلقى على الناقد مسئولية خطيرة. فمن سواه يستطيع أن يتصدى لإنقاذ اللغة والشعر من أن ينقادا لدعوات الموت والفناء هذه؟ إننا لندرك أن هناك اليوم فى صفوف هذه الأمة قوى متربصة تنطوى على الشر وسوء النية ويهمها أن تهدم العروبة على أى وجه يتاح. ولعل الحرب العلنية ليست أفظع وسائل هذا العدو فى محاربتنا. فإن له أساليب أخرى أخفى وأشد مضاءً. وهل أخطر من أن يضعف إيمان الجيل الطالع باللغة العربية وحصانة قواعدها السليمة؟ وإذا أضعفنا ذلك الإيمان أفلن نكون قد ساعدنا فى خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها؟ إنه ليحزننا أن نقول إننا، حتى الآن، قد مضينا فى هذا طويلاً، وأن بين أيدينا الآن جيلاً يتشكك فى منطقية القواعد البديهية ويستخف باللغة معتقداً أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحق والتحرر الفكرى. وإنى لأجزم أن بين الأدباء أنفسهم فئة تؤمن بأن التنبيه إلى أخطاء النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية فى ثقافة الناقد. وقد تكون أول تهمة توجه إلى هذا الناقد أنه غير مثقف فى النقد الأدبى الحديث.

على أننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها. ولسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التى لم نعد نستعملها، لا بل إننا نؤمن أعمق إيمان بالتجديد المبدع ، ونعتقد أن هذا التجديد لا يتم إلا على أيدى الشعراء والأدباء والنقاد المثقفين الموهوبين. غير أن هذا كله شىء، والعبث بالمقاييس شىء آخر. نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه. وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لايملكها الناثر[١٥٩]. فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أى شىء فى غير الإطار اللغوى لعصره؟

إن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ويبعده عن روحية العصر. ولسنا، على كل، نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل فيخطئ ويرتكب المحذورات ما شاء دون أن يحاسب؟

* * *

بعد أن شخّصنا جوهر الظاهرة التى لفتت نظرنا فى نقدنا المعاصر، وفسرناها بأنها، فى حقيقتها، موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرب اليوم حتى أهملوا الأداة التى يعبر بها عن ذلك المضمون، بعد ذلك نود أن ندرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الأدبى وبحياتنا القائمه. فما من ظاهرة أدبية إلا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للأمة، فهل هذه الظاهرة أصيلة؟ هل تنبع من موقف أمة تنحدر مر مثل تاريخنا الأدبى العربى أم أنها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفوداً متعسفاً عى نحو ما وفدت عشرات الأشياء الأخرى من الغرب؟

إن الظواهر الأدبية تخضع للقانون العام الذى يتحكم فى الظواهر كلها. فكل ظاهرة مندفعة فى الأمة تعبر عن وجود نقص ما فى الاتجاه الذى تندفع نحوه الظاهرة. وإذا بالغنا اليوم فى العناية بالمضمون، فإن معنى ذلك أن فى أعماقنا إحساساً بأننا كنا سابقاً نبالغ فى العناية باللغة حتى اختل التوازن. وذلك حق من واجبنا أن نعترف به. إن أدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطورى الطبيعى فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة فى التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية، إلى تطرف عصرنا فى إهمال المظاهر الخارجية. على أن العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربى لابد أن تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاءً تاماً. هذا فضلاً عن أن ردود الفعل يجب ألا تقودنا من خطأ فى أقصى اليمين إلى خطأ فى أقصى اليسار. فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ فى هذه الحالة، ولابد لنا أن نقف فى الوسط، مسيطرين تمام السيطرة، على المضمون والأداة فى وعى واتزان. وإلا فلابد لنا أن نبقى أطفالاً مخطئين إلى الأبد نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون، ونضيع فى المرة التالية المضمون بسبب إيثارنا للشكل.

والواقع أن السبب المباشر فى استمرار حركة رد الفعل هذه أطول مما يصح هو أن الناقد العربى يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوروبى ونظرياته الوافدة، وكأن ذلك النقد نموذج فى الإبداع والعبقرية لايمكن أن يصله الفكر العربى إلا بالتقليد والاقتباس والنقل. وفى غمرة هذه العقيدة الواهمة، أغلق الناقد العربى الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة فى ذهنه وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوروبيين، دون أن يفطن إلى أن النقد الأوروبى يتحدر من تاريخ منعزل انعزالاً تاماً عن تاريخنا. وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبى على شعرنا الذى يتدفق من قلوب غير تلك القلوب، وعصور غير تلك العصور؟ كيف يتاح لنا أن نحقق ذلك التطبيق إلا بطفرة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربى أكثر ما

يقع؟ ومن يجرؤ أن يزعم أن الذهن العربى ليس مفعماً بالخصب والحياة، وأننا لانقتله قتلاً عندما نضغطه فى قوالب من التفكير الأوروبى جاءونا بها مؤخراً وشهروها فى وجوهنا؟ إننا لا نصدر فى عقيدتنا هذه عن تعصب ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوروبية وجمالها. ولكننا نقول، ونصر على القول، إن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وإن النقد الذى يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة، عن النقد الأوروبى، ولابد لنا أن نستقرئ نحن القواعد، من شعرنا، ومن أدبنا، فى هذا الوطن العربى، وباللغة العربية.

وليست الظاهرة التى ندرسها فى هذا الفصل إلا نموذجاً واحداً من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذى يقع فيه الناقد العربى إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبى الوافد. ذلك أن الناقد الفرنسى مثلاً، قلما يحتاج إلى أن يفرد باباً لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربى وذلك لمجرد أن المادة التى ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلاً، وإذن فعلى أى وجه يستطيع الناقد العربى أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأخطاء؟ إن المحاكاة، فى هذه الحالة، لا تتم إلا بأن يتخلى الناقد العربى عن مسئوليته فيقف متفرجاً على هموم القصيدة العربية تاركاً شعرنا يعانى من مشكلاته دونما يد تمد لانتشاله أو صوت فى الدفاع عنه.

على أن النقد الأوروبى لايقف فى ضرره عند هذا، وإنما ينصب لناقدنا شركاً أخطر. هذه النظريات الأدبية الممتعة، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية فى النقد الأوروبى.. هذه الدراسات الباهرة التى يكتبها الناقد الأجنبى هناك.. إنها تعمل فى نقادنا عمل السحر فتبهرهم وتسكرهم وتفقدهم أصالة أذهانهم وتصيب حواسهم المبدعة بشىء شبه التنويم. فما يكاد الناقد العربى اليافع يقرأ ما كتبه إيليوت ورتشردز وبرادلى ومالارميه وفاليرى وغيرهم حتى يشتهى أن يطبق ما يقولون على الشعر العربى مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا. ويكون أول ما يضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوى من القصيدة العربية فبدلاً من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والأخطاء نجده يهمل ذلك ويعتبر القصيدة منزهة لكى يتاح له أن يحللها ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التى لاتنطبق على شعرنا إطلاقاً ولم توضع له.

إن هذا الناقد العربى الذى يتحرق شوقاً إلى أن يجارى الناقد الأوروبى فى حديثه عن المدارس والنظريات الكبيرة ذات الطابع النفسى والفلسفى، لايجد أمامه إلا

قصائد عربية مزرية، ضعيفة الإنشاء. يتعثر السمع بغلطة عروضية فى كل ثلاثة أشطر منها، ومن ثم فإنه مضطر اضطراراً إلى أن يغمض عينيه عن عيوبها، لكى يتاح له أن يعيش فى جنة النظريات المسحورة التى استقاها من النقد الأجنبى. وبهذا يتغاضى عن مشكلة قائمة تحت بصره لكى يتحدث عن مشكلة مستحبة يود لو وجدت بالرغم من كل شىء.

إن اللوم فى هذا كله لايقع على نقاد أوروبا الذين لم يتوقفوا ليشيروا فى مقالاتهم إلى أخطاء لغوية ونحوية كالتى يجب أن يشير إليها الناقد العربى. وإنما نحن الملومون، فلماذا ينبغى أن يعنينا النقاد الأوروبيون إذا كانت القصائد التى نتناولها نحن بالنقد مثقلة بإشكالات من نوع لا يحلمون هم به؟ ولماذا نحكم أولئك النقاد الأجانب فى الشعر العربى الذى يتحدر من تاريخ لا صلة له بتاريخهم الأدبى؟ وما هذه «العنجهية» التى تجعل الناقد العربى يتعالى عن مواجهة مشاكل شعرنا الواقعية لمجرد أن الأساتذة المبدعين من نقاد الغرب لايتناولون مشكلات مماثلة فى شعرهم؟

هذا الموقف العجيب ينم عن أن الناقد العربى لايرى فى عملية النقد إلا ترفاً فكرياً ووسيلة يستعين بها على اللعب بنظريات النقد الأوروبى. فليس المهم أن يدرس مشاكل الشعر العربى لكى يضع الأسس الموضوعية لنقد عربى حديث، وإنما القصد أن يشغل نفسه بتطبيق النظريات الأجنبية على هذا الشعر بأى ثمن. إن واقع شعرنا ليس هو الذى يملى على نقادنا ما يكتبون وإنما ينقدون ليسلوا أنفسهم ويسلونا بالكلمات الكبيرة الممتعة التى ابتدعها الأوروبيون فى أوقات فراغهم. والحق أن مسئولية الناقد العربى تقضى عليه اليوم بألا يكون له فرا غ قط. ذلك أن شعرنا -كسائر جهات حياتنا العربى - مثقل بالإشكالات، وفى وسع همومه أن تشغلنا أعواماً طويلة قبل أن نفر غ لتطبيق النظريات الممتعة عليه. ولعلنا نعترف كلنا بأن الشعر العربى -بعد الحرب العالمية الثانية- قد واجه صدمة غير هينة بسبب الدعوة المتطرفة إلى الحرية حتى بدت علامات الاحتضار تلوح على أكثر من واحدة من المدارس الحديثة، وإذا لم نتدارك هذا الشعر فسرعان ما سيموت. فهل نريد حقاً أن نمضى فى اللعب بالنظريات الأوروبية والكلمات الأجنبية ذات البريق والسحر؟ أم أن الشعر العربى سيعز على نقادنا فيقفون صفاً واحداً ليسندوه؟

ومهما سيكون موقفنا فلعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن موقف نقادنا من الفكر الأوروبى يكاد يكون موقف استخذاء. إن بعضهم يعتقد اعتقاداً جازماً أننا أقل موهبة

من شعراء الغرب وأن علينا أن نغترف نظرياتهم ونأكلها أكلاً إذا نحن أردنا أن ننشئ شعراً عربياً ونقداً، لا بل أنا أقول إن مادة شعرنا وحياتنا العربية أغنى وأخصب بكثير من مادة الشعر الأوروبى المعاصر -لأسباب منطقية لا محل الآن لبسطها- وإن موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربى هذا، ولسوف يتتلمذ الغرب على شعراء هذه الأرض الموهوبة ونقادها وأدبائها فى يوم قريب. ولكن هذا لن يحدث إلا بعد أن نؤمن بأنفسنا. إن الأمم المبدعة هى دائماً أمم تثق بأنها موهوبة. وأما الأمم التى تزدرى ذاتها وتقف وقفة الهوان أمام سواها فلن تبدع شيئاً على الإطلاق. فلنكف عن الانحناء للغرب. إننا قد سئمنا سماع الكلمات الفرنسية والإنكليزية فى النقد العربى وأصبحنا نتعطش إلى نقد محلى، التجديد فيه منبعه العروبة، والمصطلحات فيه ترتكز إلى مظاهر فى الشعر العربى نفسه. وإنى لأهيب بالجيل الناشئ من النقاد أن يتجهوا إلى أنفسهم حين يكتبون لينبت الذهن العربى الخصيب أثماره، وسرعان ما سوف تكتشف الأمة المنابع الحقة فى كيانها الفكرى، المنابع العربية التى لم يغتنى الأديب العربى بسواها ولا مصلحة له فى سواها.

مقدمة الطبعة الأولى

لقد تصدرت هذه المقدمة كتاب- قضايا الشعر المعاصر- فى طبعاته السابقة، وحين وجدت المؤلفة تصدر الطبعة الخامسة من كتابها بمقدمة ضافية ضمنتها ما جد لديها من آراء وتعليقات، رأيت أن تكون مقدمة الطبعة الأولى فى الختام بعد إضافة ملاحظات، توضح نقطا معينة. وإن كان هذا مخالفا للمألوف.

د. عبد الهادى محبوبة

اعتادت السيدة نازك الملائكة، إما أن تقدم لكتبها بقلمها، كما فعلت فى ديوانها «شظايا ورماد» المطبوع فى سنة ١٩٤٩م، أو أن تكلف أحد أعضاء أسرتها ليقدم لها على أساس الصلة الشخصية التى تربطها به، كما عملت فى ديوانها الأول «عاشقة الليل» الذى طبع فى عام ١٩٤٧م، حيث قدمت له أختها الصغرى السيدة إحسان.. وها هى اليوم تبدى رغبتها فى أن أقدم لكتابها هذا بنفس الدافع العائلى الذى يربطنا معا تمشياً مع العادة التى درجت عليها.

أما سبب اتخاذها هذا المسلك فهو أنها، كما قالت: «لا تؤمن بجدوى المقدمات الأدبية، لأن الكتاب، أى كتاب، ينبغى أن يعتمد على قيمته الموضوعية».. وهو مسلك- كما يبدو لنا- سليم إلى حد كبير إذا كان الغرض من المقدمة التعريف بالمؤلف والكتاب، أو كانت نقدية تشير إلى محاسن الموضوع أو مساوئه أو إليها معاً. إلا أن القصد من المقدمة- كما نعرف- فضلا عن ذلك- ربما مقتصراً على إيجاز أهم النقاط البارزة فى الكتاب وعرضها على جمهور القراء بأسلوب يسهل عليهم الاطلاع السريع عليه، والإفادة المتوخاة منه. وإذا أراد المقدم الزيادة فى الفائدة فعليه أن يمهد لتلك النقاط المهمة بما يصلها بماضيها، وأن يطعمها بما يوضحها ويجلوها، وأن يضيف إليها موجز رأيه ليتم النفع بها... وعلى هذا الأساس من تحديد مسئولية المقدم وتعيين واجبه فيما يعرض ويرى نتقدم بالخلاصة الآتية:

تتعرض الفنون على اختلافها إلى هزات تطورية عنيفة مثلما تخضع الأمم وسائر الأجناس إلى تطورات تقدمية حاسمة. ويعنى المختصون بدراسة هذه التغيرات فيولونها استقراء وتمحيصاً، ويمعنون فى البحث عن منابعها وأسبابها، ونتائجها

وأهدافـها .. ولا تقل عناية المولعين بالفنون والآداب بتسـجيل أية ظاهرة جديدة تطرأ على ناحية فنية معينة عما لدى رجال العلوم الآخرين، ولربما فاقوهم حماسة وتوسعاً فى البحث عن جذور هذه الهزة وعن أغراضها وأهدافها، لما لها من علاقة وثيقة بتطور الفكر الإنسانى، وفضل كبير على رقيه.

وشعرنا العربى- بين الآداب والفنون الجميلة العالمية- كان ولم يزل فى طليعة فن القول من حيث معانيه وأساليبه، من حيث مضامينه وأغراضه وصور التعبير فيه، ثم من حيث موازين عروضه وقافيته وتنوع أشكاله، فقد دلتنا المجموعة الضخمة من الدواوين المطبوعة والمخطوطة التى ورثناها عن العصر الجاهلى والإسلامى، على مدى الخصب الذهنى والعاطفى، والثراء اللغوى والتعبيرى، الذى كان يتميز به الشاعر العربى خلال العصور الفائتة حتى فى شعر المناسبات، وفى أدب القصور والبلاطات.

وقد تعرض شعرنا العربى هذا إلى أنواع من الهزات التجديدية لما فطر عليه الذوق العربى من استعداد وإمكانية التطور ، كان منها ما يتصل بأغراض الشعر ومضامينه، ومنها ما يتصل بأسلوبه وشكله. وهذا ما سنشير إليه فيما بعد - على أن لأية اتجاهات فنية جديدة دلالتها وأثرها ولا سيما هذه الحركة الخاصة بعروض الشعر وموسيقاه، وأمثالها، مما ألف الكتاب للإحاطة به، وتنسيق قواعده.. كيف لا، والشعر فى مقدمة الفنون التى تصور لنا وجدان الأمة وألوان حياتها، وترسم لنا الملامح الشخصية لأفذاذها وشعرائها، كما تعكس لنا- فى الوقت ذاته- مدى النشاط الفكرى والوجدانى الذى يبذله الشاعر فى معترك الحياة، لإعلاء شأن الإنسان ورفع مستواه.

ومن ناحية أخرى فإن الشعر باعتباره ظاهرة لا يثبت أمام الإنسان المتغير فى مثله وتقييمه لظواهر الوجود، فلا بد أن يواكبه بطئاً وسرعة، عمقاً وسطحية، تركيبا وبساطة. ولسنا بصدد البحث عن الإنسان كيف ومتى يجتاز هذه المراحل الحضارية، ولكنا نريد التأكيد على مدى الارتباط بينهما من وجوه كثيرة.

فالشعر كظاهرة تعبيرية فى حياة الإنسان يبدأ بسيطاً- كغيره- ثم يتعقد تدريجاً بتعقد حياة إنسان الظاهرة نفسها فيتضاعف مضموناً من ناحية المعانى وأبعادها اتساعاً وعمقاً، ويتكاثف شكلا من ناحية الأساليب وجودتها لغة وصياغة، ومن ناحية انتقاء الألفاظ ودقة رصفها ورقتها، ورتابة موسيقاها. وبهذا كانت لغات الأمم وآدابها فى مرحلة بداوتها وجاهليتها أقل ألفاظاً وأبسط محتوى.

إن هذا التعقد المأنوس، غير المتكلف، لدليل على رقى الفكر والعاطفة معاً، وتزاحم مظاهر الحضارة المحيطة بهما وتقدمها. وبهذا تتكاثر الأسماء والمسميات، وتتشابه الدلالات والمدلولات حتى لتختلط ببعضها أحياناً، فتكون مهمة الدارس المفكر التمييز بين المتشابه والمختلط من الألفاظ والمعاني، وتصبح فضيلة العبقرى اكتشاف المعنى الأصيل والاهتداء إلى اللفظ المناسب له، وهو ما يسمى فى عرف الفن ابتداعاً وسمواً فى الخيال.

وقد عاش العربى، أول ما عاش، حياة أدنى إلى البساطة فى التحضر، وليس هذا فحسب؛ لأن حضارة الإنسان آنذاك كانت لم تتزايد بعد فى متطلباتها حتى تتعقد، ومظاهر الترف المعاشى لم تتعدد فى معطياتها حتى تتزاحم. وبهذا كان مضمون كل شىء ساذجاً، وكان القصيد العربى يحتوى على مضامين عدة، وكان الشاعر يتنقل بين هذه الأغراض المتنوعة لتأليف القصيدة، جاعلاً من البيت وحدة مستقلة الأداء والإعراب قدر الإمكان، ليدل على براعته فى الإيجاز.

ولما اتسعت أبعاد حضارته، وتعددت صورها، كان لابد للمضمون أن يتوسع ويطول، وبذلك ضاق صدر القصيدة عن أن ينفسح لأكثر من غرض واحد إذا استوعبه الشاعر وأجاد تحليله وتصويره، وسواء عليه أتحول إلى غيره أم لا فإن القصيدة تطول ويملها السامع والقارئ، وتخرج عن الإطار المألوف إلى دائرة الملاحم القصصية والأراجيز التعليمية.. وبذلك استبدل الشاعر تنقله بين المضامين إلى تنقل بين الأوزان المختلفة تارة، أو بين ضروب الوزن الواحد أخرى، ومن قافية لغيرها بقصد التنويع تارة أخرى. وحاول- أحياناً- الخروج على الوزن والقافية معاً فعادت به طبيعة الشعر العربى إلى واقعها أخيراً.. وفى هذا التنقل والتنويع- على اختلافه- ما فيه من دلالات نفسية وفنية واجتماعية للشاعر والقارئ والسامع تكشف عن مستوى الحضارة الذى بلغته الأمة.. لذا كانت مسرحيات شوقى طريفة مقبولة، فى حين جاءت مملولة ترجمة سليمان البستانى «١٨٥٦-١٩٢٥م» لإلياذة هوميروس، وملحمة الزهاوى «ثورة فى الجحيم».. ذلك أن البستانى جاء بترجمته على شكل مقطوعات، كل مقطوعة منها موحدة الوزن والقافية، وبهذا تحولت إلى مجموعة قصائد. أما الزهاوى فقد اختار لملحمته البالغة ٤٣٥ بيتاً بحر الخفيف مع وحدة القافية فى الوقت الذى كان يدعو إلى الشعر المرسل والتحرر من قيد القافية، وينظم فيه.

ومن جهة أخرى فليس صحيحاً أن الشعر العربى وما يعتمد عليه من مقاييس النقد الأدبى معايير ثابتة متحجرة كما وصمه بعضهم(١٦٠). ولعل فى تسمية الأوزان بالبحور ما يوحى لنا بالسطح الواسع، والعمق الهائل لمن يدرك كيف يعوم فيستخرج منه الجديد والغريب، فضلا عن المعنى المعروف. وآية ما ندعيه فى مرونة الأسس النقدية فى أدب العرب، وخصب الذهنية العربية، وقابليتها التطورية ما عرفناه من تجديدات فى المضمون والشكل طرأت على الشعر العربى بعد تاريخه المسجل بفترة وجيزة: فلم يمر عليه قرن واحد حتى دخلته أغراض جديدة بظهور الإسلام، ووجدنا الشعر السياسى مثلا عليه. ولم تمر مائة عام أخرى حتى بدأ عهد جديد دعاه النقاد بعصر الشعراء المحدثين قبال القدامى لما دخل على الشعر من اتجاهات جديدة فى الصياغة وأساليب التعبير على يد أبى نواس وأبى تمام، وبشار بن برد ومسلم بن الوليد، وابن المعتز وابن هرمة والشريف الرضى وسواهم(١٦١).. بل إن «مطيع بن إياس» الذى عاش فى أواخر الدولة الأموية فى الكوفة، وأوئل الخلافة العباسية فى بغداد، المتوفى سنة ١٧٠هـ = ٧٨٧م يعد أول الشعراء المحدثين، الذين جددوا فى العروض العربى، وكان بين هؤلاء من خرج على بحور الشعر الخليلية كـ«رزين بن زند ورْد المتوفى حوالى سنة ٢٤٧هـ» مولى طيفور بن منصور الحميرى خال المهدى، حيث أتى بأوزان جديدة فى شعره حتى لقب بالعروضى(١٦٢)، وفى الوقت نفسه كانت هناك محاولات تجديد فى العروض قام بها أبو العتاهية فنظم بأوزان لم تعرف قبله، إذ من المعروف أن المختصين من العرب استنبطوا ستة أوزان أخرى من مقلوب دوائر البحور التى جاء بها الخليل والأخفش وسموها: المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطرد.. وهى مقلوب الطويل والمديد والوافر. إلخ.. كما استحدثوا ألوانا أخرى من الشعر بأوزان جديدة، إلا أنها لا يلتزم فيها النطق بالحركات دائما، وتأتى ملحونة أحياناً، دعوها السلسلة، والقوما، وكان وكان، والمواليا. كما حاول أبو العتاهية وآخرون الخروج عل قاعدة القافية الموحدة(١٦٣)، وتفننوا فيها فجاءوا بما أسموه بـ«المزدوج» وهو مشطور بحر مقفى الشطرين، ثم «بالمسمط» وهو بيت مصرع بقافيتين، وأربعة أشطر بقافية موحدة القافية يختمها الشاعر بشطر قافيته كالأولى.. ثم «المخمس» وهو يأتى بأربعة أشطر موحدة القافية تختم بشطر قافيته تتكرر فى نهاية كل مخمس. وأمعن بعضهم فى التحرر من القافية فقال أبياتاً من الشعر المرسل(١٦٤).. بينما حدثت حركة فى الشكل دفعت إليها الآفاق الحضارية الجديدة، قام بها شعراء الموشحات فى الأندلس. وهى انطلاقة تطورية خرج بها أصحابها على سنن الشعر القديم، فنوعوا الأوزان والقوافى فى

القصيدة الواحدة، وكان لذلك أثره فى كل حركة تجديد جاءت بعدها. فقد ابتدع مقدم بن معافى- من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى- فن الموشحات فى أواخر القرن الثالث الهجرى، ثم قوى وانتشر على يد «أبى بكر عبادة القزاز المتوفى سنة ٤٢٢هـ»، ثم ظهر الزجل بلغة العامة المتحضرة، واشتهر « ابن قزمان» المتوفى سنة ٥٥٥هـ، بالإبداع فيه. و سرعان ما تناقل الشعراء شرقاً وغرباً هذه الفنون وانتشرت فى أوساطهم وجوّدوا فيها.

ثم مرت بأمة العرب قرون عجاف رزحت طوالها تحت نير الاستعباد فأصيب فكرها بالخمول ومنيت حضارتها بالانهيار، وما إن استيقظت حتى قويت واستعادت مكانتها الحضارية والفكرية، وشمل حياتها التجديد، وبخاصة حينما اطلعت على أدب الغرب فاقتبست منه وتأثرت به، فكانت أول ظاهرة تجديدية فى دواوين الشعراء من مهاجرى سوريا ولبنان إلى أمريكا فى أوائل هذا القرن، وقرأنا لهم صنوفاً متنوعة فى أفانين من الشعر أمثال: إيليا أبو ماضى، وجبران خليل جبران، والشاعر القروى رشيد سليم الخورى، وشفيق المعلوف، وفوزى المعلوف، ونسيب عريضة وغيرهم.

وفى الوقت نفسه كانت دعوة التجديد فى الشرق العربى تتردد أصداؤها فى نفوس جماعة- الديوان- التى يتزعمها العقاد ويدعو لها زميلاه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى من جهة، وجماعة «أبولو» التى يمثلها أحمد زكى أبو شادى وخليل مطران وأنصارهما من جهة أخرى، وشقت طريقها بخطى واسعة على يد محمد فريد أبى حديد وخليل شيبوب «الشعر المقطوعى» وإن أطلقوا عليه اسم «الشعر الحر» تارة و«الشعر المرسل» تارة أخرى و«الشعر الحر المرسل» تارة ثالثة[١٦٥] معللين لذلك بعدم التزامه القافية الموحدة.

وتوفى أبو شادى فى أبريل سنة ١٩٥٥م وهو يحدد الشعر الحر فى مناسبات الدفاع عنه أو الدعوة له بأنه «الذى يجمع أوزاناً وقوافى مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته»[١٦٦]. غير أن على أحمد باكثير- من أتباع أبولو- قد اهتدى إلى الشعر الحر من دون أن يعرف ذلك، فإنه نظم مسرحيته- السماء أو إخناتون ونفرتيتى- سنة ١٩٤٣م من بحر معين هو «المتقارب» وجاءت الأشطر فيه بعدد من التفعيلات غير متساوية ، ولكنه-مع ذلك- أطلق عليه اسم «الشعر المرسل»؛ لأنه لم يتقيد فيه بوحدة القافية[١٦٧]. فكان بموقفه هذا يذكرنا بالرحالة «كرستوف كولومبس» الذى اكتشف أمريكا وهو يظن أنها إحدى جزر الهند الشرقية، ثم تلتها حركة «الشعر الحر» فى

أواخر النصف الأول من القرن نفسه، في يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول من سنة ١٩٤٧ بالذات.. ففي ضحاه كان ميلاد أول نموذج له، في قصيدة بعنوان «الكوليرا» وقد كانت التجربة التي انفعلت بها الشاعرة فاستوحتها وصورتها هي أحداث «الهيضة» التي وقعت في مصر الشقيقة حينذاك، ونشر الوباء أجنحة الموت الفاجع على ربوعها.. وكان يوماً مشهودا في منزل الشاعرة وعند الأسرة بكامل شخوصها، من الأب الأديب الباحث الأستاذ صادق الملائكة إلى الأم الشاعرة المعروفة أم نزار، إلى الأخوة إحسان ونزار وعصام وسها، كما رواه دفتر الذكريات المخطوط بقلم المؤلفة نفسها، وهو سجل للمحاورات والأحداث التي تجرى بين أعضاء الأسرة في مناسبات خاصة، وفي أوقاتها المعينة.

ولعل من المفيد أن أقتطف منه ما يلي:

تدخل «نازك» غرفة الاستقبال وبيدها القصيدة وتقول: هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس- شظايا-«×»[١٦٨]

فتجيب «إحسان»: إن عشاق الشعر الأوروبي سيفهمونها ولا شك.

أبو نـــــزار: ما هذا الشعر الجنوني؟ إنه هذيان! أين الوزن، أين القافية، ما معنى الموت، الموت، الموت؟!

نــــــــازك: هل تعني أنك لم تفهم فكرة القصيدة

أبو نـــــزار: الفكرة تصويرية لا بأس بها ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني وأنا لا أفهمه، اسألي أمك.

أم نـــــزار: لقد قرأت القصيدة اليوم، وقلت لها: إنها أشبه بالشعر المنثور مع أنها لا تخلو من وزن غريب.

إحسان لنازك: اكتبي عليها إنها من الوزن الفلاني ليصدقوا.

نــــــــازك: لقد قلت لك أن الجمهور سيضحك مني ولكني- مع ذلك- واثقة أن هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي.

أبو نـــــزار: من يقرأها؟! أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري؟ إنك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي، فأنت واحدة، والأمة ملايين.

نــــــــازك: قولوا ما شئتم، أقسم لكم إنى أشعر اليوم بأنى قد منحت الشعر العربى شيئا ذا قيمة.

نــــــــزار: إن العمل الذى يقابل باختلاف عظيم فى الرأى لابد أن يكون عظيماً.

بهذا القدر اليسير أكتفى، وقد نقلت ما رأيته متصلا بالموضوع من محضر الجلسة التى حوت نقاشاً طويلاً وحواراً عنيفاً، تاركاً للمؤلفة أن تنشر وقائع مذكراتها الممتعة كاملة، ليطلع عليها القراء.

لقد استجاب العروض العربى لهذه الحركة التطورية الجديدة. وشاعت فى الأوساط الأدبية وتلاقفها شعراء الشباب بعد نقد قاس وسخرية لاذعة.. والذى يغلب على ظننا أن حركات التطوير تلك إنما كانت بدافع الرغبة إلى الجديد وليست تخلصاً من قسوة عمود الشعر وصرامته، وإلا ما ذهب «المعرى» وغيره إلى الزيادة فى القيود فالتزم فى القافية ما لا يلزمه العروض به، وأثرها فى «لزومياته»، وكذلك «فصوله وغاياته»، حتى لكأنها وسائل للأداء كلما ازدادت أعانت الشاعر على رسم صورته وتأدية غرضه.كما نعتقد بأن حركة الشعر الحر هذه إنما هى مرحلة تطورية لعروض الشعر العربى وليست مقتبسة عن الشعر الغربى كما ذهب بعضهم(١٦٩) ، وإن كانت تشبهه فى بعض الوجوه؛ إذ ليس كل شبيه مستمداً من شبهه، وإن كان بعض أنصارها ممن قرأ أدب الغرب وأفاد منه وادعى الأخذ عنه.. ثم إنها لم تعالج «المضمون» وإن كان هو الحاجة الملحة التى دفعت إلى اختراعه(١٧٠)، ولم تدرس «وحدة الموضوع» وإن كانت هى الحافز القوى إلى ابتداعه(١٧١).. وعلى ذلك فإن كل ما وصلنا من تجديد وتنويع فى الأسلوب والشكل منذ فجر النهضة الحديثة سواء أكان فى مدرسة شعراء المهجر فى أمريكا أم فى جمعية «أبولو» فى القاهرة إنما هى إرهاصات مهدت لميلاد الشعر الحر الذى كان بمنزلة رد الفعل لبعض أنواعها، والذى ابتنى قواعده على أسس فنية خاصة فى العروض العربى لا يتعداها.

ونميل أخيراً إلى القول بأن هذه الحركة إنما هى عودة بالشعر العربى إلى أوزانه العروضية حيث جعلت من –التفعيلة– أساساً تعتمد عليه فى بناء البيت بعد أن نزع فريق من الشبان إلى التطرف فى التحلل منها، وظن الشعر نثراً وتوهم الوزن والقافية قيداً، ونظم المقطوعات المنثورة ودعاها شعراً وأضاع بذلك عنصراً أساسياً من أهم خصائص الشعر، وهو موسيقى التفعيلة؛ لأن الوزن والقافية– كما نرى– ليسا

قيدين في الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرر منهما وإنما هما خاصتان من أهم خصائص الشعر الجيد ليتميز بهما عن النثر الفني.. فهي- حركة الشعر الحر- دعوة إلى الحرية في اختيار الأوزان المناسبة لا التحرر منها أو التحريف فيها لاعتقاد روادها بأن الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلى عنها الشعر إلا ويستحيل نثراً.

ولعل في وصف هذا اللون من الشعر «بالحر» دون التحرر ومرادفاتها مثلاً ما يشعر الباحث بضرورة الالتزام بالو زن والقافية، ولكنه التزام من نوع جديد، فيه حرية للشاعر ضمن حدود «بحور» معينة يتميز بها الشعر عن النثر، ليس في الموسيقى وحسب، إذ هي حاصلة فيها وإن اختلفت في نوعها ومقدارها.. التزام في بحر من البحور وحرية في عدد تفعيلات الشطر من البيت في القصيدة الواحدة، ثم التزام في القافية وحرية في تنويعها في القصيدة نفسها.. فليس «الشعر الحر» امتزاجاً بين بحور مختلفة أو التنويع فيها(١٧٢) ولا ابتداع بحور جديدة، أو تحرراً من قيد الوزن والقافية، لأنهما إيقاع لايريد دعاة «الشعر الحر» فقدانه وإنما يحرصون أشد الحرص على الرتابة فيه، وعلى تكرار النغم الذي يحدثه.

ومزية هذا الكتاب لاتنحصر في تحديد مفهوم «الشعر الحر» الذي اختلف في تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلا عن الشعراء المجددين، وإنما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعد عروضية كاملة في فصول مطولة ودعت العروضيين والشعراء إلى دراستها، فإذا صحت أصبحت جديرة بأن تثبت فصلاً في كتب العروض العربي الذي لم يتناول- بطبيعة الحال- هذا الأسلوب المعاصر في الوزن.

وليس ذلك فحسب، وإنما قدمت لتلك الفصول الطويلة بنبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جديدة ظهرت سنة ١٩٤٧م، ثم درست أسبابه الاجتماعية كما مثلتها هي وكرست جهدها لوضع عروض لهذا الشعر يقيس عليه الناشئون قصائدهم لئلا يقعون في الأخطاء. والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر الذي ينشر اليوم حافل بالغلط العروضي والسقطات، غير أنها تشعر- في يقين- أن هذا الغلط لن يستمر؛ لأن شباب الجيل القابل سيكون أكثر فهماً وتنوقاً لأسرار اللغة العربية والأوزان الشعرية، كما خصصت المؤلفة فصلاً طويلاً للأخطاء العروضية الشائعة، صنفتها فيه إلى أصناف، وضعت لها وعناوين مميزة، مثل: الخلط بين التشكيلات، ومستفعلان في ضرب الرجز، وغير ذلك.

والكتاب– فضلاً عن هذا– دعوة إلى أساليب النقد العربى بحيث يساير الشعر المعاصر وبالتالى الحياة المعاصرة نفسها، وهذه الفكرة ترد على صورة دعوة فعلية أحياناً نجدها مبثوثة فى عناوين الكتاب، ولاسيما المتعلقة بالشعر الحر، كما ترد على صورة فصول فى النقد تحاول فيها الكاتبة أن تطور تلك الأسس التى تدعو إليها والتى تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة فى النقد الأدبى.

أما الفصول التى تضع أسساً جديدة فى النقد فيمكننا التنبيه إليها، وهى:

أ– هيكل القصيدة: وفيه تدرس القصيدة العربية على أساس بنائها لا على أساس موضوعها. وفى هذه الدراسة تمييز دقيق بين الموضوع وبناء القصيدة، وقد انتهت فيه إلى وجود ثلاثة أنواع من الهياكل، أطلقت عليها: الهيكل المسطح، الهيكل الهرمى، والهيكل الذهنى، وجاءت بمثال مفصل من كل صنف. والذى يلاحظ أن الكاتبة وضعت كثيراً من الاصطلاحات الجديدة التى يحتاج إليها الناقد المعاصر، مثل: الكفاءة، التماسك، الصلابة، ومثل: الأوزان الصافية والممزوجة، ومثل: التشكيلات وتريد بها الشكل العروضى لضرب القصيدة فى الشعر الحر، وهى تعادل فى العروض القديم مجموع العروض والضرب فى البيت الواحد، ولم يضع له القدماء اسماً.

ب– الفصلان البلاغيان عن «التكرار» فى الشعر الحديث. وهى محاولة جديدة كل الجدة فى إقامة بلاغة عربية على أساس الشعر المعاصر، ذهبت الكاتبة فيهما إلى أن البلاغة ينبغى أن تتطور موضوعاتها بحيث تستوعب ما جد من أساليب فى لغتنا. وكل من تتبع ما ورد عن التكرار فى أدبنا القديم وكتبنا البلاغية يرى بوضوح أن هذين الفصلين جديدان فى موضوعهما: فقد قسمت فى الفصل الأول التكرار، بناء على ملاحظاتها للشعر قديماً وحديثاً: إلى تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار المقطع. وأتت بأمثلة وضعت على أساس استقرائها لها، شبه قواعد جمالية لهذا التكرار. وبحثت فى الفصل الثانى معانى التكرار، كما بدت لها، فقسمتها إلى تكرار بيانى ، وتكرار لا شعورى ، وغيرهما وجاءت بلفتات جديدة تستحق الدراسة.

جـ– ولعل أبرز الفصول– بعد ذلك– هو الفصل المعنون بـ«البند ومكانه من العروض العربى» وقد ذهبت فيه الكاتبة خلافاً لمن سبقها ممن درسوه إلى: أنه شعر نو

وزنين لا وزن واحد كما توهم دارسوه، وأثبتت ذلك بالاستشهاد، ثم وضعت عروضاً كاملاً لهذا اللون الطريف من الشعر الذى شاع فى العراق خلال القرون الثلاثة الفائتة. والذى نظنه أن هذا الفصل سيثير مناقشات من قبل المعنيين بالنقد والشعر معاً.

د- ومن مزايا الكتاب التى تلفت نظر الباحثين- أخيراً- موقف المؤلفة من استيراد النظريات الأوروبية وتطبيقها على الشعر العربى، وقد فصلت هذا الموضوع النقدى الدقيق فى فصل «الناقد العربى والمسئولية اللغوية» وتوصلت إلى أن قواعد النقد العربى الأساسية ينبغى أن تنبع من البيئة العربية ومن طبيعة الشعر العربى لا أن تستورد من خارج محيطهما.

وبعد، ففى الوقت الذى نكبر فيه رائدة الشعر الحر فيما اهتدت إليه من قواعد لحركة التجديد الشعرية، ولما ابتدعته من مصطلحات، وتوصلت إليه من نتائج تعتبر ثروة لغوية وأدبية فى النقد العربى، تختلف معها فى نقاط عدة نكتفى بإيجاز اثنين منها:

١- المفارقة فى مصطلح "الشعر الحر"

ووجه المفارقة فى هذا الاصطلاح أنه ينطوى على تجديد فى الشعر، ولكننا إذا أمعنّا النظر فيه نجده لم يزل يحتفظ بتعريفه عند نقاد الأدب من عهد قدامه بن جعفر بأنه القول الموزون المقفى الذى يدل على معنى[١٧٣].. وإنه تجديد نحو الحرية فى الشعر، ولكننا إذا استقرأنا ما نظم فيه نراه لم يخرج على عمود الشعر الذى حدده «المرزوقى» فى مقدمته لشرح ديوان الحماسة[١٧٤]. وهو -الشعر الحر- بنظر مبدعيه سبيل لانطلاق الشاعر من قيود شكلية تعوق خياله عن الإبداع والاسترسال، وتصد لسانه عن التعبير والتصوير، غير أنه برفع القيود قد فرضوا عليه قيوداً معنوية قاسية من أجل أن يكون ما يقوله شعراً ما دام الشعر نغماً ملحناً، وليس موسيقى فحسب.

٢- تجريد النثر من الموسيقى

فى معرض الموازنة بين النثر والشعر فى الفصل الذى تحدثت به المؤلفة عن «قصيدة النثر» انتهت إلى «أن الموسيقى ملازمة للشعر لا له». والذى نعرفه أن للنثر الفنى موسيقى تأتيه من توازن الجمل وسجعها، ذلك التوازن الذى هو أقرب إلى الوزن

فى الشعر، وذلك السجع الذى هو أشبه بالقافية فيه، مما يدلنا على أنه هو الأصل الذى ارتقى منه الشعر، كما كان الرجز هو الحلقة الوسطى بين النثر المتوازن المسجوع وبحور الشعر الناضجة. ولكن هذا الطراز من البيان العربى قد جفاه المجددون من الكتاب أيضاً حتى ولو كان عفوياً غير متكلف، ناله من التعريض والتنديد ما نال الشعر الموزون المقفى.

فالتفعيلة- كما هو واضح- موجودة فى النثر وبخاصة الفنى منه. والموسيقى توجد فيه كما توجد فى الشعر، إلا أن فى الوزن موسيقى لانجدها فى غيره بله فى عدمه حتى ليخيل إلينا ونحن ننشد قصيدة موزونة، أن فى الوزن شيئاً أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها، هو نغم المعنى الذى كان صداه الوزن.

ولعل هذا هو الذى ألصق الوزن بالشعر لأنه غناء فى الأصل، وجعله من خصائصه وميزاته، ليس فى لغة العرب وحسب وإنما فى لغات الأمم جميعها، وإلا فلماذا اهتدى السمع المرهف إلى القافية، وناشد انسجامها مع الوزن والمضمون ولم يكتف بالوزن مثلاً؟

وقبل أن نختم هذه المقدمة الموجزة ألا يصح لنا أن نتساءل: أى الطريقين أقرب إلى الحرية فى الشعر، ما دمنا ننشدها لتحقيق ذاتية الشاعر، وسهولة تنقله فى تصوير مشاعره مع المحافظة على موسيقى الشعر وإيقاعه: هل الالتزام بتفعيلة واحدة من بحر معين كما توصلت إليه صاحبة الكتاب ودعت له باسم الشعر الحر أم باستخدام عدة أوزان يختارها الشاعر، ينتقل بينها حسب انسجامها مع الموضوع كما ذهب إليه أبو شادى وأصحاب أبولو جميعهم؟

والله نسأل أن يلهمنا السداد، ويهدينا سبيل الرشاد.

د. عبد الهادى محبوبة

بغداد (١٩٦٢)

ثبت الأعلام

(أ)

الأخفش «سعيد بن مسعدة» ١٣٢/٣٤٤
إبراهيم أنيس ٣٤٤
إبراهيم عبد القادر المازنى ٣٤٥
الأنبارى ٩٧
ابن خلكان ٩٧
ابن الخلفة ١٩٥/٢٠٠/٢٠٤/ ٢١٠
ابن دريد ٨/٩/١٠/١١
ابن رشيق ٢٧٥/٣٤٤
ابن زيدون ٨٧
ابن الفارض ١٤٥/٢٨١
ابن قزمان ٣٤٥
ابن مالك ١٠٢/١٠٧
ابن معافى ٣٤٤
ابن المعتز ٣٤٣
ابن هرمة ٣٤٣
أبو تمام ٣٤٣
أبو العتاهية ٣٤٣
أبو العلاء المعرى ١١/١٢/٥٨/٣٤٨
أبو فراس الحمدانى ١٥٠
أبو القاسم الشابى
٢٦٩/٢٧٣/٣٠٤/٣٠٥/٣٠٦/٣٠٧/٣٠٨/٣١٠/٣١٢/٣١٤
أبو القاسم محمد كرو ٢٦٩/٢٧٣/٣٠٤
أبو نزار الملائكة ٣٤٧
أبو نواس ٣٤٣

أبو هلال العسكرى ٢٦٦/٢٧٥

إحسان الملائكة ٢٣٩/٢٤٦/٢٤٧

أحمد خاكى ١٦٤

أحمد زكى أبو شادى ٢٤٥/٢٤٦/٢٤٩/٢٥٣

أحمد عبد المعطى حجازى ٢٧٩

أحمد مطلوب ١٥

أحمد الهاشمى ١٩٧

أدونيس (على أحمد سعيد) ٢٤٣

أسعد مصلوح ٢٤٥

الأصفهاني ٢٤٤

المرزبانى محمد بن عمران ٢٤٤

المرزوقى٢٥٢

أمجد الطرابلسى ١١٢/١١٣/٢٥٩/٢٦١/٢٧٠

أم نزار الملائكة ٢٧/٢٤٦/٢٤٧

الآمدى ٢٤٣

امرؤ القيس ٥٨/٧٦/٢١٩

أنور العطار ٢٤٥

إيليا أبو ماضى ٢٥٨/٢٦١/٢٦٩/٢٨٤/٢٤٥

إيليوت «توماس سترنز» ٢٢٣/٢٣٥

(ب)

باقر بن السيد إبراهيم الحسينى ٢٠٨/٢١٠

الباقلانى ٨/٩/١٠/٢٤٤

البحترى ٢٤٧

بدر شاكر السياب

١٣/١٤/١٧/١٨/١٩/٢٠/٣٦/٤٦/٤٧/١٢٥/١٦٥/١٦٦/١٦٧/٢٣٦/٢٦٨/٢٧٣/

٢٨٩/٢٨٨/٢٨٧/٢٨٥/٢٨٢/٢٨١/٢٧٨/٢٧٤
بدوى الجبل ٤٢
بدير متولى حميد ١٩٧
بديع حقى ١٧/١٤
برادلى ٣٣٥
بروك «روبرت» ٣١١/٣١٠/٣٠٩/٣٠٨
بروميثيوس ٣٠٥
بريفير «جاك» ١٥٥
البستانى ٣٤٢
بشار بن برد ٣٤٣/٢٤
بشارة الخورى ٢٧٦/١٩٠
بلند الحيدرى ٢٩٠/٤٧/٤٥
البهاء زهير ١١٥

(ت)

توفيق صايغ ٢١٦

(ج)

جبرا إبراهيم جبرا ٢١٩/٢١٧/٢١٦/١٥٤/١٥٣
جبران خليل جبران ٣٤٥/٢٨٤/٢٥٨/٢١٨
الجرجانى ٣٤٣
جميل الملائكة ١٣٥
جورج غانم ١١٩/١١٨/٩١

(ح)

الحارث بن حلزة اليشكرى ٩٠/٨٩

الحارث بن عباد ٢٦٧

حسب الشيخ جعفر ١٢٢

حسين العشارى ٢٠٤/٢٠٦/٢١١

الحصرى القيروانى ١٣٣

(خ)

خزامى صبرى ٢١٤/٢١٦/٢١٩/٢٢٦

الخطيب ٣٤٤

الخليل بن أحمد

٦/٧/١١/٢٤/٢٦/٢٧/٤٢/٧٤/٨٥/٩٠/٩٧/٩٨/٩٩/١٣٢/١٣٥/١٣٧/١٩٧/٩٩
١/٢٠٣/٣٤٤

خليل حاوى ٢٥/٩٥/٩٦

خليل الخورى ١٢٥/١٨٤/١٨٧

خليل شيبوب ٣٤٥

خليل مطران ٣٤٥/٣٤٨

خير الدين الزركلى ١٩٠

(ر)

رتشردز ٣٣٥

رزين بن زند ورد ٣٤٣

الر صافى ١٩٠/١٩٧

(ز)

زكى نجيب محمود ١٦٤

الزهاوى «جميل صدقى» ١٨٩/ ١٩٠/٣٤٢/٣٤٣

(س)

سبنسر ٣٠١

السراج الوراق ٢٤
سيتول «ايدث» ١٥٣
سعد مصلوح ٣٤٥
سعدى يوسف ٨١
سليمان العيسى ١٧٩/١١٤
سها الملائكة ٣٤٦
س. موريه ٣٤٥

(ش)

شاذل طاقة ٤٦/٣٧
الشاعر القروى «رشيد سليم الخورى» ٣٤٥
الشريف الرضى ٣٤٣
شفيق معلوف ٣٤٥
شكسبير «وليم» ١٨٨/١٦٣
شوقى (أحمد) ٣٤٢/١٩٠

(ص)

صادق الملائكة ٣٤٦
صالح جودت ١٧٣
صلاح عبد الصبور ٢١١/١٩١/١٣١/١٢٧/١١٠

(ط)

طيفور الحميرى ٣٤٣

(ع)

عبادة القزاز ٣٤٥/٣٤٤
عبد الله بن محمد المروانى ٣٤٤
عبد الله بن مناذر ١٦٣

عبد الرحمن شكرى ٣٤٥
عبد الرزاق عبد الواحد ٢٨٩
عبد العزيز دسوقى ٣٤٩
عبد الكريم الدجيلى ٢١٠/١٤/١٢/١١/٩/٨
عبد اللطيف الكمالى ٢٠
عبد الهادى محبوبة ٣٥٣/٣٣٩
عبد الوهاب البياتى ٢٨٤/٢٨٣/٢٧٩/٢٧٧/٤٥/٤٣/٣٧
عرار «مصطفى وهبى التل» ١٧/١٤/
عصام الملائكة ٣٤٦
العقاد ٣٤٥
على أحمد باكثير ١٤٦/١٧/٢٤
على الجارم ١١٥/١٠٤
على محمود طه ٢٨٦/٢٨٤/٢٦٩/٢٣٨/١٧٣/١٧٢/١١٢/٧٦/٧٥
عمر أبو ريشة ١١٤/١١٣/٧٥
عمر بن أبى ربيعة ٢٤
عمير بن شييم القطامى ١٥١

(غ)

غازى «الملك» ٤٢

(ف)

فاليرى «بول» ٣٣٥
فدوى طوقان٥٢/١٠٥/١٠٦/١٢٤/١٣٠/١٣١/١٧٩/١٨٠/١٨١/١٨٢/
١٨٣
فؤاد رفقة ١٦٨
فواز الطرابلسى ١٥٥

فوزى المعلوف ٣٤٥

(ق)

قدامه بن جعفر ٣٥٢

(ك)

كانت «إمانويل» ٣٠١

كرستوف كولومبس ٣٤٦

كليب ٢٢٦

كيتس (جون) ٣٠٦/٣٠٧/٣٠٨/٣١٠/٣١٢/٣١٣/٣١٤

كوبو «جان مارى» ٣٠١

بروكلمان «كارل» ٣٤٤

(ل)

لويس عوض ١٤/١٧

(م)

المازنى «ابراهيم عبد القادر» ٣٤٥

مالارميه «ستيفن» ٣٣٥

مالك حداد ١٦٠

مالك بن الريب ٢٨٠

المتنبى ٥٨/٨٨/١١٢/١١٥/٢٤٧

مجاهد عبد المنعم مجاهد ١٨٢/١٨٣

محمد فريد أبو حديد ١٤/١٦٤/٣٤٥

محمد فهمى ٢٨٦/٢٠٨

محمد الماغوط ١٥٨/١٦٠/٢١٤/٢٢٦

محمد مصطفى بدوى ٣٤٥

محمد الهمشرى ١١٤/٢٦٤/٢٨٦/٣٠٧/٣٠٨/٣١٠/٣١١/٣١٢

محمود حسن اسماعيل
١٤/١٧٣/٢٣٧/٢٣٩/٢٦٥/٢٦٦/٢٧٢/٢٨٤/٢٨٥
محمود درويش ٧/٢٢/٢٣
محمود شكرى الألوسى ٢٣٢
محمود مصطفى ١٩٧
مسلم بن الوليد ٣٤٣
مصطفى جمال الدين ١٠٢/١٠٣
مصطفى صادق الرافعى ٢١٨/٢١٩
مطيع بن إياس ٣٤٣
ملك أبيض ١٦٠
ممدوح حقى ١٩٧
المنخل اليشكرى ١٤٥
المهلهل ٢٦٦
المهدى ٣٤٤
ميخائيل نعيمة ١١١/٢٥٨/٢٦٧/٢٦٧/٢٦٩

(ن)

نازك الملائكة ١٤٧/٢٨٣/٢٨٤/٣٣٩/٣٤٦/٣٤٧
نذير العظمة ٢٠٧/٢٠٨/٣٢٨/٣٣١
نزار قبانى
٥٣/١١٦/١٢٩/١٣٠/١٣١/١٤١/١٧٣/١٧٩/١٩١/٢٤٢/٢٤٥/٢٤٦/٢٧٨/٢٧٩/
٢٨٢/٢٨٣
نزار الملائكة ٣٤٦/٣٤٧
نسيب عريضة ٢٤٥
نورى السعيد ٤٢
نيتشه «فردريك» ٣١٤

(هـ)

هشام بن عبد الملك ٦١
هوميروس ٣٤٢

(ى)

ياقوت ٣٤٤

هوامش:

١ - لايخفى أن الوزن المضبوط هنا هو (فاعلاتن مفاعلن- فعلاتن مفاعلن) يخبن التفعيلتين، ولكنى أكتب للقارئ التفعيلات الأساسية قبل حصول الزحاف والعلل لكى تكون القاعدة واضحة.

٢ - من مجموعته الشعرية (أحبك ولا أحبك).

٣ - يجتمع الهزج ومجزوء الوافر غير المعصوب فى شعر المعاصرين وحتى فى شعر القدماء أحياناً كما نجد عند عمر بن أبى ربيعة وبشار بن برد والسراج الوراق وسواهم.

٤ - نظمتها يوم ٢٧-١٠-١٩٤٧ وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) فى عددها الصادر فى أول كانون الأول ١٩٤٧، وعلقت عليها فى العدد نفسه. وكنت نظمت تلك القصيدة أصور بها مشاعرى نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذى داهمها. وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التى تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء فى ريف مصر. وقد ساقتنى ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر.

٥ - قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السياب. مطبعة الزهراء. بغداد ١٩٥٢ (ص٣).

٦ - قصيدة (الظلال الهائمة) لعبدالوهاب البياتى. مجلة الأديب. سبتمبر ١٩٥٢ (ص٤١).

٧ - قصيدة «يا صديقى» لبلند الحيدرى. ديوان (أغانى المدينة الميتة).

٨ - لايخفى أن (نسينا) بعينها المكسورة لاتصلح قافية تقابل «انتهينا» والظاهر أن الشاعر غافل عن ذلك لأنه يقرأها بفتح السين.

٩ - قصيدة (تمت اللعبة) للبياتى. مجلة الأديب أكتوبر ١٩٥٢

١٠- قصيدة (فى القرية الظلماء) ديوان أساطير. بدر شاكر السياب. النجف ١٩٥٠

١١- قصيدة (حصاد النار) لشاذل طاقة. ديوان المساء الأخير. مطبعة الاتحاد الجديد. الموصل ١٩٦٠.

١٢- قصيدة (اللقاء الأخير) لبدر شاكر السياب.

١٣- قصيدة «محاولة» لبلند الحيدرى. مجلة الأديب يوليو ١٩٥٢ (ص١٦).

١٤- راجع بحثنا المعنون (حركة الشعر الحر فى العراق) مجلة الأديب، يناير ١٩٥٤، وقد دخل كثير منه فى هذا البحث.

١٥- أدرجت فى هذا الكتاب، ومنها بحث عنوانه (العروض واالشعر الحر) دخل أهم ما فيه فى هذا البحث.

١٦- مختارات. عمر أبو ريشة. (مطابع دار الكشاف بيروت) ص١٦٩

١٧- قصيدة (امرأة وشيطان). ديوان (الشوق العائد) على محمود طه. شركة فن الطباعة، القاهرة ١٩٤٥

١٨- ديوان (الملاح التائه) لعلى محمود طه. شركة فن الطباعة. الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٤١

١٩- قصيدة (السندباد فى رحلته الثامنة) لخليل حاوى، مجلة الآداب، بيروت (العدد الخامس ١٩٦٠).

٢٠- فى تاريخ وفاة الخليل خلاف. راجع نزهة الألباء للانبارى، ووفيات الأعيان لابن خلكان.

٢١- قصيدة «حسونيات» مجموعة «عيناك واللحن القديم» للشاعر مصطفى جمال الدين، مطبعة الأديب. (بغداد ١٩٧٢) ص١٠٣

٢٢- قصيدة (بغداد) المصدر السابق ص٢١

٢٣- قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان. مجلة الآداب. بيروت عدد أيار ١٩٦١

٢٤- أثرنا رسم الكلمات المقطعة على غير طريقة العروضيين فى جمع حروف التفعيلة وحذف ما لايلفظ منها. وذلك رغبة منا فى تسهيل الأمر على القارئ الذى لم يألف العروض.

٢٥- تفعيلات الطويل فى إحدى تشكيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وهى تنتهى بوتد.

٢٦- قصيدة (رحلة فى الليل)، ديوان (الناس فى بلادى) لصلاح عبدالصبور. بيروت ١٩٥٧. ويلاحظ أن الشاعر يسىء استعمال الوتد في تفعيلاته الأولى والثالثة والرابعة والخامسة.

٢٧- وترد هذه التفعيلة فى شعرى غير قليل. ومنها فى شظايا ورماد القصيدتان (الأفعوان) و(تواريخ قديمة جديدة) وفى قرارة الموجة القصائد (أغنية) و(سخرية الرماد) و(يحكى أن حفارين).

٢٨- قصيدة (مصرع الصقر) لأمجد الطرابلسى. (مجلة الرسالة). المجلد الأول من السنة السابعة ص١٠٦٠

٢٩- قصيدة (القمر العاشق) لعلى محمود طه. ديوان ليالى الملاح التائه. شركة فن الطباعة- القاهرة.

٣٠- قصيدة (الروضة الجائعة) لعمر أبو ريشة. ديوان مختارات. مطابع دار الكشاف، بيروت.

٣١- قصيدة (فى عيد الوحدة) من ديوان قصائد عربية لسليمان العيسى. دار الآداب. بيروت ١٩٥٩

٣٢- قصيدة (النارنجة الذابلة) لمحمد الهمشرى. كتاب الروائع لشعراء الجيل. محمد فهمى، مطبعة الشبكشى بالأزهر- القاهرة.

٣٣- ديوان أبى الفضل بهاء الدين زهير. إدارة الطباعة المنيرية. القاهرة. (ص١١٤).

٣٤- قصيدة (بغداد).

٣٥- قصيدة (بلادى) ديوان طفولة نهد لنزار قبانى، (القاهرة ١٩٤٨).

٣٦- نداء العيد. (بيروت ١٩٥٧) ص١٨

٣٧- قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان. مجلة الآداب، العدد الخامس. آيار ١٩٦١

٣٨- قصيدة (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب. مجلة الشعر. العدد ٧-٨ صيف ١٩٥٨ وخريفها.

٣٩- قصيدة (تمر ليال) لخليل الخورى. مجلة الآداب. آذار ١٩٥٩

٤٠- قالت لى السمراء. نزار قبانى. الطبعة الأولى، دمشق ١٩٤٧

٤١- قصيدة (قصة راشيل شوارزنبرغ) ديوان (قصائد من نزار قبانى). مطابع دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٦

٤٢- قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان. مجلة الآداب. أيار ١٩٦١

٤٣- يقع صلاح كثيراً فى (مستفعلان) عندما ينظم قصائد من الرجز. وقد سبقت له شواهد فى بحثنا هذا.

٤٤- من شعر الحصرى القيروانى المتوفى سنة ٤٨٨هـ.

٤٥- قصيدة (لعنة الزمن) من ديوان قرارة الموجة لمؤلفة الكتاب. بيروت ١٩٦٠-١٩٦٠

٤٦- جميل الملائكة، خالى. وقد كان منذ الطفولة صديقى الحميم، فتحنا أعيننا على الشعر وأنغامه وقرأنا العروض معاً، وعشنا صبانا نتبادل قصائد الدعابة وننظم الأهاجى الفكاهية والألغاز والتاريخ والتشطير والتخميس والموشح والدوبيت. وما زلنا حتى الآن نجتمع لنظم القصائد المشتركة بيت منه وبيت منى، وأحياناً نتبادل رسائل منظومة من أولها إلى آخرها. ولجميل فى الشعر ذوق مرهف. وقد نشرت له، منذ سنوات، ترجمة شعرية لطيفة لرباعيات الخيام.

٤٧- أرجو أن يلاحظ القارئ أن (فاعل) بضم اللام فى وزن الخبب، (فعلن فعلن فعلن...إلخ) حين تقع تعيد هذا الوزن المخبون التفعيلة إلى أصله غير المخبون فى المتدارك (فاعلن فاعلن) فكأننا عندما نستعملها نزاوج بين الخبب والمتدارك الأصلى مع حذف النون من (فاعلن) فالتفعيلة الجديدة إذن ليست غريبة تمام الغربة عن وزن الخبب. ومن الممكن إقرارها مع شىء من التجوز نتمنى أن يسامحنا عليه الخليل.

٤٨- لا مانع من أن يكون الشعر الحر موحد القافية، ومن ذلك قصيدة نزار قبانى (طوق الياسمين).

٤٩- من شعر ابن الفارض. ديوان ابن الفارض: مطبعة حجازى بالقاهرة.

٥٠- من شعر المنخل اليشكرى.

٥١- قرارة الموجة. نازك الملائكة. مطابع دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٧

٥٢- من شعر أبى فراس الحمدانى وهو من البحر المنسرح.

٥٣- للشاعر عمير بن شيئم القطامي. ديوان القطامي. دار الثقافة. بيروت ١٩٦٠ (ص١٦١).

٥٤- قصيدة (طريق العودة) من ديوان المؤلفة (قرارة الموجة) (الطبعة الرابعة) دار العودة- بيروت، ١٩٧١ (ص٥٧).

٥٥- ترجمة نثرية من شعر إيدث سيتول، كتبها جبرا إبراهيم جبرا. مجلة شعر. العدد ٢ صيف ١٩٥٧

٥٦- ترجمة فواز الطرابلسي. مجلة شعر. العدد ٩-١٩٥٩. ولايخفى أن قوله «الحمار والملك وأنا» ليست صيغة عربية، فإنما نقول فى لغتنا «أنا والحمار والملك» لأن لضمير المتكلم الأسبقية فى العبارة.

٥٧- خاطرة (أغنية لباب توما) لمحمد الماغوط. كتاب «حزن فى ضوء القمر»، مطابع مجلة شعر. بيروت ١٩٥٩

٥٨- النموذج الأول نثر من كتاب محمد الماغوط «حزن فى ضوء القمر» والنموذج الثانى شعر حر من قصيدة «خمس أغان للألم» لمؤلفة هذا الكتاب. مجموعة «شجرة القمر»، بيروت ١٩٦٨. والنموذج الثالث شعر مترجم للشاعر الجزائرى مالك حداد من ديوانه «الشقاء فى خطر» الذى ترجمته نثراً السيدة ملك أبيض. حلب ١٩٦١

٥٩- عبد الله بن مناذر يرثى ولده عبدالحميد.

٦٠- كتاب شكسبير لمحمد فريد أبى حديد وزكى نجيب محمود وأحمد خاكى. سلسلة اقرأ، العدد١٧ (ص٨٨).

٦١- قصيدة (النهر والموت) لبدر شاكر السياب مجلد ديوان الشاعر. دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص٤٥٢.

٦٢- (القصيدة الضائعة) لفؤاد رفقة. مجلة شعر ربيع ١٩٥٨

٦٣- أى قارئ ملم بالعروض يدرك أن الرمل والهزج والرجز تنتمى كلها إلى دائرة عروضية واحدة هى دائرة (المجتلب). على أن العرب لم تمزج بينها قط. وإنما وقع المزج بين الهزج والرمل فى (البند) بشروط عروضية تقيده وتسيطر عليه. وقد شرحنا ذلك بتفصيل فى الفصل الذى درسنا فيه (البند) فى موضع آخر من الكتاب.

٦٤- قصيدة (العشاق الثلاثة) لعلى محمود طه. ليالى الملاح التائه. القاهرة.

٦٥- قصيدة (ثورة الإسلام فى بدر) لمحمود حسن إسماعيل من ديوانه هكذا أغنى، القاهرة ١٩٣٨

٦٦- قصيدة (خاتم الخطبة) لنزار قبانى. ديوان قالت لى السمراء. الطبعة الأولى. مطابع الأحد. دمشق ١٩٤٤

٦٧- قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان. مجلة الآداب أيار ١٩٦١

٦٨- لا يفوتني أن أقر هنا بأنني لم أعد أومن بهذا القانون أو أراه ملزماً للشعراء.

٦٩- سبق أن قلنا، في بحث سابق أن «مستفعلان» لاترد في ضرب الرجز قط فاستعمالها هنا خطأ عروضي.

٧٠- الصواب «تحوك». ويخطئ في هذا الفعل كثير من الناشئين، لاندرى السبب.

٧١- قصيدة «الرؤيا المكبلة» خليل الخوري. مجلة الآداب. بيروت. آب ١٩٦١

٧٢- يعرب «ألتات» خبراً للكن، و(يوجعني) خبراً ثانياً، وتعدد الخبر جائز في النحو ويصح أيضاً تقدير واو العطف محذوفة.

٧٣- قصيدة «الشعر المرسل» لجميل صدقي الزهاوي. ديوان الزهاوي. المطبعة العربية. القاهرة ١٩٢٤ (ص٣١).

٧٤- قصيدة «السلام» لصلاح الدين عبدالصبور ديوان (الناس في بلادي). بيروت ١٩٥٧- ويلاحظ أن القصيدة، مثل كثير من الشعر الحر، تجمع بين أكثر من تشكيلة خلافاً للعروض العربي القديم.

٧٥- قصيدة «طوق الياسمين» لنزار قباني. مجموعة قصائد من نزار قباني. بيروت ١٩٥٦ ونعتذر إلى الشاعر على أننا نسقنا له الأشطر تنسيقاً عروضياً على غير الطريقة الغالطة التي كتبها بها في المجموعة.

٧٦- هذا ما يجمعون عليه وأنا أخالفهم كما سأذكر.

٧٧- المؤلفون الذين راجعت كتبهم هم: أحمدالهاشمي في «ميزان الذهب». معروف الرصافي في «الأدب الرفيع» بغداد. ممدوح حقي في «العروض الواضح» بيروت. بدير متولي حميد في «ميزان الشعر» القاهرة. محمود مصطفى في «أهدى سبيل إلى علمي الخليل» القاهرة.

٧٨- هي دائرة «المجتلب» ومنها الرجز أيضاً.

٧٩- مجلة اليقين. بغداد. الجزء الخامس. السنة الأولى ص١٤٤- وفي أعداد المجلة. أيضاً. بند محمد ابن الخلفة الحلي الذي تحدثنا عنه.

٨٠- قصيدة «الفانوس» لنذير عظمة. مجلة شعر. بيروت. العدد التاسع، شتاء ١٩٥٩

٨١- (البند في الأدب العربي تاريخه ونصوصه) لعبدالكريم الدجيلي مطبعة المعارف (بغداد ١٩٥٩) ص٤٤.

٨٢- الكتاب المقصود هو كتاب (حزن في ضوء القمر) للأديب محمد الماغوط وفيه نثر اعتيادي لا أثر فيه للوزن أو القافية. وقد نشر تعليق خزامى صبري في مجلة شعر. بيروت. العدد١١ صيف ١٩٥٩

٨٣- أعتذر إلى القارئ عن قولي «شعر موزون» فليس هناك في رأيي شعر إلا وهو موزون وإنما أتحدث بلغة البدعة.

٨٤- هو جبرا إبراهيم جبرا، مجلة شعر العدد ١٥

٨٥- يشير جبرا إبراهيم جبرا إلى كتاب عنوانه «في جب الأسود» وهو كتاب نثر، ويلاحظ أن توفيق صائغ مؤلف هذا الكتاب لم يكتب في حياته بيت شعر واحد فيما أعلم. إن كل ما يكتبه نثر مثل النثر. فلا ندري كيف يرضى جبرا إبراهيم جبرا أن نسميه «شعراً».

٨٦- مجلة شعر. العدد١٦

٨٧- اصطلاحات وضعتها أنا. ولابد من الوضع إذا نحن أردنا أن نبني أسساً ثابتة لنقد عربي حديث يرتكز إلى إنتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة.

٨٨- حفار القبور. مطبعة الزهراء. بغداد ١٩٥٢

٨٩- ديوان «أين المفر» القاهرة ١٩٤٧

٩٠- نشرت في مجلة الرسالة. المجلد الأول. السنة السابعة ص٨٢.

٩١- أنت لي، الطبعة الأولى (دمشق ١٩٥٠) ص٣٢.

٩٢- ديوان قصائد من نزار قباني. بيروت ١٩٥٦

٩٣- ديوان ليالي الملاح التائه، لعلي محمود طه. القاهرة.

٩٤- الجداول، لإيليا أبي ماضي.

٩٥- نشرت في مجلة الرسالة ربما في سنة ١٩٤١

٩٦- يبدو من السياق هنا أن الإشارة إلى قصة «شمشون ودليلة».

٩٧- الروائع لشعراء الجيل. مطبعة الشبكشي بالأزهر. القاهرة.

٩٨- ديوان أين المفر. محمود حسن إسماعيل. القاهرة ١٩٤٧

٩٩- ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة.

١٠٠- ديوان أساطير لبدر شاكر السياب. النجف ١٩٥٠

١٠١- الشابي حياته وشعره لأبي القاسم محمد كرو.

١٠٢- ديوان أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل. القاهرة ١٩٣٥

١٠٣- كتاب الشابي حياته وشعره، لأبي القاسم محمد كرو.

١٠٤- قصيدة أهواء لبدر شاكر السياب. ديوان أزهار ذابلة. مطبعة الكرنك بالفجالة بمصر- ١٩٤٧

١٠٥- ديوان «أباريق مهشمة» ص٤٨ (بغداد ١٩٥٤).

١٠٦- ديوان أساطير. النجف ١٩٥٧- ص٤٠.

١٠٧- قصائد نزار قباني. بيروت ١٩٥٦- ص١٦

١٠٨- أباريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي. بغداد ١٩٥٤ ص٤٧.

١٠٩- مجلة الآداب- تموز ١٩٥٧

١١٠- هذا البيت يدخل في نطاق ما يسميه البديعيون «رد العجز على الصدر» وإن كان بالنسبة لبحثنا هذا تكراراً محضاً.

١١١- أساطير، لبدر شاكر السياب. النجف ١٩٥٠- ص١٤

١١٢- المصدر السابق ص١٢

١١٣- الفراء الأبيض، قصيدة لنزار قباني، مجلة الأديب فبراير ١٩٥٢

١١٤- قرارة الموجة لنازك الملائكة (بيروت ١٩٥٧) ص٩٢

١١٥- شظايا ورماد لنازك الملائكة، الطبعة الثانية، (بيروت ١٩٥٩) ص٣١.

١١٦- مجلة شعر. العدد الثاني من السنة الأولى ربيع ١٩٥٧

١١٧- مجلة الآداب. تشرين الثاني ١٩٥٣

١١٨- ملائكة وشياطين، لعبدالوهاب البياتي (بيروت ١٩٥٠) ص٥٠.

١١٩- شظايا ورماد، لنازك الملائكة. الطبعة الأولى- بغداد ١٩٤٩ ص٩٧

١٢٠- أين المفر، محمود حسن إسماعيل (القاهرة ١٩٤٨) ص١٢٩

١٢١- «الروائع لشعراء الجيل» ج١- محمد فهمي. (القاهرة) ص١٢

١٢٢- ليالي الملاح التائه. (القاهرة ١٩٤٠) ص٧٣.

١٢٣- زهر وخمر. (القاهرة ١٩٤٣) ص٦

١٢٤- شرق وغرب. (القاهرة ١٩٤٧) ص٥٣.

١٢٥- شظايا ورماد. (بيروت ١٩٥٩) ص١٦٣

١٢٦- أساطير (النجف الأشرف ١٩٥٠).

١٢٧- لعنة الشيطان (بغداد ١٩٥٢ «؟») ص٦

١٢٨- أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى (بغداد ١٩٥٧).

١٢٩- قصيدة تراجع في كتاب (الشابي حياته وشعره) لأبي القاسم محمد كرو (بيروت ١٩٥٤).

١٣٠- المصدر السابق.

١٣١- المصدر السابق.

١٣٢- المصدر السابق.

١٣٣- المصدر السابق.

١٣٤- قصيدة كيتس ?Why did I haugh to-night

١٣٥- قصيدة كيتس ode to a Nightingale.

١٣٦- قصيدة كيتس المطولة Hyperion الكتاب الثانى.

١٣٧- القصيدة المطولة Endymion الكتاب الأول- الأغنية الموجهة إلى Pan.

١٣٨- Endymion- الكتاب الرابع.

١٣٩- قصيدة كيتس Ode to Melancholy.

١٤٠- قصيدة كيتس Sleep and Poetry.

١٤١- «الروائع لشعراء الجيل» محمد فهمى (القاهرة) ص٢٨

١٤٢- المصدر السابق. ص٣٦.

١٤٣- قصيدة Dead Men's Love لروبرت بروك.

١٤٤- قصيدة بروك Ambarvalia ومطلعها: Swings the way still by hollow and hill.

١٤٥- قصيدة (Sonnet) ومطلعها: oh!. death will find me, long before I tire.

١٤٦- حين كتبت هذا الفصل سنة ١٩٥٤ كان الشائع فى الوسط الأدبى أن الشابى قد مات بمرض السل الرئوى. والظاهر الآن، من الدراسات الأحدث فى تونس، بلد الشاعر، أن مرضه كان ضعف القلب، وأنه لازمه منذ يفاعة سنه. وقد آثرت أن أترك هذا البحث كما نشر دون تعديل مع الاحتراز بهذه الحاشية.

١٤٧- الروائع لشعراء الجيل. قصيدة «إلى جنا الفاتنة» ص١٧

١٤٨- نفس المصدر - ص١٢

١٤٩- قصيدة كيتس Endymion الكتاب الثانى.

١٥٠- بطلا قصيدة كيتس The Eve of st. Agnes.

١٥١- بطلا قصيدة كيتس Lamia.

١٥٢- بطلا قصيدة Endymion.

١٥٣- شخصية بارزة فى قصيدة كيتس Hyperion.

١٥٤- قصيدة عنوانها (اللحم والسنابل) لنذير عظمة نشرتها مجلة (شعر) فى عددها الثالث صيف سنة ١٩٥٧

١٥٥- القصيدة السابقة نفسها لنذير عظمة.

١٥٦- وردت شواهد شاذة من الشعر القديم تسند هذه الأغلاط فدخلت (أل) على الفعل فى أكثر من شاهد واحد المشهور منها:

ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذو الرأى والجدل

ودخل (أل) على المنادى فى قول الشاعر:

فيا الغلامان اللذان فرا إياكما أن تعقبانا شرا

١٥٧- يعرب النحاة (أل) التى تدخل على الفعل على أنها أل الموصولة وهذه مجرد تسمية كان منها التمييز. ذلك أن (أل) الموصولة -إذا درسنا أمثلتها وتأملنا- ليست إلا (أل) التعريف نفسها. وإنما أراد النحاة بها أن يفرقوا بينها وبين التى تدخل على الأسماء. ونحن نرى أن (الذى) وسائر الموصولات ليست إلا وسائل تحاشى بها اللسان العربى إدخال (أل) على الفعل وبذلك حفظ له فعليته وأصالته. وهذه هى القيمة الوحيدة للموصولات، وهى قيمة عظيمة لا ندرى لماذا لم يعد هذا الشاعر الحديث يقدرها؟

١٥٨- نذير عظمة -القصيدة المذكورة سابقاً.

١٥٩- هذا رأيى، على الرغم من علمى بوجود باب سماه الألوسى (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر).

١٦٠- أدونيس: الشعر العربى ومشكلة التجديد- مجلة شعر العدد: ٢١-٢٢ سنة ١٩٦٢م.

١٦١- الآمدى: الموازنة- ١٣ والجرجانى: الوساطة- ٣٨.

١٦٢- الأصفهانى: الأغانى جـ٣-٢٥٤ الخطيب: تاريخ بغداد جـ٢/٤٣٦، وياقوت، الإرشاد جـ٤/١٦، وبروكلمن: الأدب العربى جـ٢/ ١٠-١١

١٦٣- ابن رشيق: العمدة جـ١-١٢٠ وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ٢٧٨

١٦٤- الباقلانى: إعجاز القرآن-٥٩. والمرزبانى محمد بن عمران: الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء: ١٩-٢٠

١٦٥- س. موريه: حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث، ترجمة سعد مصلوح ص١٣٥، ط المدنى: القاهرة ١٩٦٩م.

١٦٦- أبولو: ٢، ١٠/ ١٩٣٤م/ ٩٠.

١٦٧- باكثير: محاضرات فى فن المسرحية القاهرة ١٩٥٨م/ ١٠

١٦٨- كان يومذاك لما يزل بهذا الاسم ثم عدلت الشاعرة إلى تسميته بـ(شظايا ورماد) بعد ذلك.

١٦٩- خليل مطران: مقدمة أطياف الربيع لأبى شادى سنة ١٩٣٣

١٧٠- المصدر السابق نفسه.

١٧١- المصدر السابق نفسه.

١٧٢- أبو شادى فى كتاب: جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث صفحة- ٥٢٨ لعبد العزيز دسوقى: ط الرسالة سنة ١٩٦٠

١٧٣- قدامة بن جعفر: نقد الشعر -١٣، ط الأولى القاهرة، سنة ١٩٣٤م.

١٧٤- المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، ط مصر سنة ١٩٥١م، صفحة-٩

سايكولوجية الشعر
ومقالات أخرى

تقدمة

يكاد كتابى هذا يكون الجزء الثانى من كتابى «قضايا الشعر المعاصر»؛ لأننى أتناول فيه بقية القضايا التى لم ترد فى الكتاب الأول مثل علاقة الشعر باللغة، ومثل الجانب السايكولوجى من القافية، ومثل ارتباط الشعر الحديث بالمأثورات الشعبية (الفولكلور)، ومثل الحالة النفسية التى تواكب ميلاد القصيدة لدى الشاعر، وسوى ذلك من موضوعات.

وقد ألحقت بالكتاب بابًا فى النقد التطبيقى للشعر تناولت فيه شاعرا قديما هو المتصوف عمر بن الفارض، وقد درسته دراسة نقدية تكاد لا تتعلق بالتصوف، كما تناولت شاعرا حديثا هو إيليا أبو ماضى.

وليست بى رغبة فى أن أكتب للكتاب مقدمة، وإنما أحب أن أتركه يشق طريقه إلى ذهن القارئ دونما مساعدة منى.

نازك الملائكة

فى ٢٢ رجب ١٣٩٩ هـ

١٩٧٩/٦/١٧م

الباب الأول

فى الجانب السايكولوجى من الشعر

الفصل الأول
الشاعر واللغة

لابد لنا أن نشير فى أول هذا الفصل إلى وجود رابطة خفية بين الشاعر ولغته التى يستعملها فى نظم الشعر، وتلك رابطة يختص بها الشاعر، لأننا لا نجد مثيلا لها يقوم بين الأديب الناثر ولغته، وسر هذا الاختصاص لدى الشاعر أنه أكثر انقياداً واستسلاماً إلى اللاوعى اللغوى، بسبب ما يملك من إحساس مرهف مشحون، وروح محتشد زاخم، حتى يكاد الشعر يصبح سلسلة من الرحلات فى الأعماق الباطنة للغة يقوم الشاعر بإحداها فى كل قصيدة يبدعها، حتى تصير القصيدة كيانا له تاريخ وهيكل وأربعة أبعاد.

ومن الأسباب التى جعلت الشاعر أوثق اتصالا باللغة، أن تعبيره موزون مقّفى، ذلك أن الوزن يستثير فى الذهن تاريخًا سحيقًا مطموراً للغة، فتنبثق فى ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبدا ع القصيدة، فكأن ذهنه مفتاح غير وا ع لأسرار اللغة بحيث تنبعث أبعاد مطموسة سحيقة القدم من تاريخ اللغة المتخفى، وهذه الأبعاد لا يصلها إلا الشاعر، لا، بل يكاد الشاعر نفسه لا يحقق الوصول إليها إلا عندما تعتريه الحالة الشعرية التى تصبح النفس الإنسانية خلالها مسربلة بأردية الموسيقى بحيث تعين الشاعر، وتلهمه خلال تيهه فى غابة الألفاظ.

ولابد للشاعر الذى تتوثق صلته باللغة وقوانينها من أن تكون ملكة اللغة قد أصبحت فطرة فى نفسه يغرف منها بلا انتهاء، بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتى بأروع الأنغام دون أن يخرج على أسس اللغة وقواعدها، هنا تصبح اللغة منبعا زاخماً دون أن تبقى مجرد أداة، ودون أن تستحيل إلى تلك «الآلة» الصماء التى قررها ميخائيل نعيمة فى أول شبابه عندما ألف كتابه المندفع (الغربال)، وإنما اللغة كنز الشاعر وثروته، إنها جنّيته الملهمة، فى يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها وتحسسه لها كشفت عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدفينة، إن كل صورة فى قصيدة الشاعر يكمن فيها من العوالم ما لا حدود له، والشاعر هو الذى يزيح الأستار عن تلك العوالم الغافية، ويقودنا إلى حيث تلك الكنوز المطلسمة التى حجبها حاجز الزمن الكثيف وغطى ضياءها وألوانها.

ولو نحن سألنا أنفسنا: لماذا تنقاد اللغة للشاعر أكثر مما تنقاد لسواه؟ لأجبنا بأن كنوز اللغة أشبه بدهاليز خفية دفينة تراكمت فوقها أتربة السنين والقرون، فلن يستطيع العقل الإنسانى أن يعثر على خفاياها بمبادرة واعية، وإنما لابد له من الاستبطان والإدراك باللمح الموهوب خلال نوع من الطفرة الشعرية، والشاعر هو الذى يقوم بتلك الطفرة، لأنه يصبح حين تعتريه لجج الحالة الشعرية مشحون الذهن بالموسيقى، غائصًا فى أعماق عدم الوعى، بحيث تندفع اللغة فى عقله غير الواعى، فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء مما رقد قرونا فى الذهن الجماعى للأمة، وبعثه السورة المائجة المتلاطمة للحالة الشعرية.

يتحدث علماء النفس عن «العقل الباطن»، ويريدون به قدرة العقل الخفية غير المفسرة على إدراك ما لا يدركه الوعى فى طفرة مفاجئة تكشف المستور والخفى والغامض، كأن يرى النائم فى حلمه تفاصيل الشوارع فى مدينة لم يرها طوال حياته، ويكون حلمه مطابقًا للواقع تمام المطابقة، وهذا من عمل العقل الباطن الذى يقدر على تخطى المسافات واختراق الحجب، ومثل هذه الطفرات الذهنية قد تحدث لغير ذوى الثقافة، لأن إدراكهم يقوم على الرؤية ولا يحتاج إلى العلم، أما إدراك تاريخ قديم للفظة من ألفاظ اللغة فهو حلم لا يحدث إلا لمن كانت اللغة تشغل ذهنه وروحه باستمرار، إن الرحلة فى أعماق الزمن فى موضوع لغوى أكثر ما تحدث للشاعر، لأن اللغة حبيبته وبضاعته وعلمه، ولذلك يقوم له ذهنه الباطن بالطفرة، وإنما يطفر الذهن باتجاه ما يحبه صاحب ذلك الذهن وما يشتغل به، فكأن الإنسان يلقى الأسئلة والعقل البشرى الخصب يندفع إلى الإجابة.

غير أن تكشّف المجاهل فى الألفاظ لا يتم فى وضوح الحلم الذى يرينا مدينة لا نعرفها رؤية واضحة، وإنما يتم على صورة أخفى وأدق، فالحروف تنكشف وهذا الانكشاف هو الشعر، إن اللغة تتفتح كالوردة بين يدى الشاعر، وكل ما عليه أن يخشع بإزائها خشوع إعجاب وتقديس، وأن يحب صيغها ويتذوق أقيستها، وأن يدرك أن لها كيانًا ذاتيًا منفصلا عنه.

وبعد، فإننا حين نعتبر اللغه مجرد أداة، فإنما نحد أبعادها، وننتقص من ترامى امتداداتها، دون أن ندرك ما ينبغى لنا أن ندركه من أنها ذات عميقة وأن لها شخصية وكيانا، فإذا أردنا أن تغدق علينا أسرارها، وتفيض علينا من سحرها، وجب علينا أن

نتعمق فى تذوقها، ونختر دروبها ومسالكها وبحارها، ونعرف الكثير عن طبيعتها وخصائصها وفلسفة صيغها.

والواقع أن الشاعرية حسٌ لغويٌ عالٍ كثيف الأعماق، ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يبدع فى لغةٍ لا يحسها تماما، وإنما الحس الذى نتحدث عنه، استخراج المعانى الدفينة فى الكلمات والحروف، وهى شحنات اختزنها التاريخ والقدم فى اللغة بحيث لا يتبينها الفرد العادى وإنما يدركها الشاعر. والواقع أننا لا نستعمل اللغة فى قصائدنا وإنما تستعملنا هى، ومعنى هذا أنها تعبر عن ذاتها على ألسنتنا وتحيا وتمور وتتسع وتكشف أسرارها.

والواقع أن اللغة أشبه بحقل فارغ خصب، والشاعر هو الفلاح الموهوب الذى يستنبت منه أشجار الرمان والمشمش والليمون، أما من لا موهبة له فقد تجمد الأرض بين يديه فلا تنبت شيئا، ومعنى هذا أن اللغة نبع خصب بين يدى الشاعر، فهو يفيض ويغدق ويتدفق إذا عرف هذا الشاعر كيف يستعملها، وينقبض ويشح وينضب إذا لم يتحسَّس بأسرارها، ولغتنا العربية كيان مكتمل فيه عمق وخفايا وامتدادات وله هيبة واستقلال، وله قوانين فيها سر شخصية اللغة ومنبع جمالها، وليس لنا أن نستهين بهذه القوانين، لأن اللغة لا تكشف لنا خفاياها وأبعادها إلا إذا نحن منحناها خشوعنا، وأحببنا أسسها حبًا يخالطه نوع من التقديس.

وقد ذهب بعض المعاصرين إلى أن قواعد النحو واللغة إنما هى قيد فى عنق الشاعر الذى يستعمل تلك اللغة يضايقه ويسد عليه السبيل ويستنفد تفكيره الذى يريده لإبداع المعانى، والواقع أن قواعد النحو، فى معناها، صديقة الشاعر وحاميته، تعطيه الأمان وتحرس معانيه بما تزيله من ضباب الالتباس، وتبدو لى القواعد أشبه بطرق معبدة فى غابة كثيفة موحشة يضل فيها السائرون، وإنما هى مأنوسة لأن ملايين من الناس قد قطعوها قبلنا، فهى تعكس مشاعرهم ولفتات أذهانهم وأحداث حياتهم، لقد فرشوها بألفة البداهة ووهبوها أنس الحياة، فإذا استعمل الشاعر القواعد المألوفة المقبولة فى اللغة أنس الفكر الناطق بها، فى حين يجىء الشذوذ والخطأ موحشا للقلب الإنسانى أشبه بطريق وعر شائك، إن القاعدة تهبنا العمق التاريخى وتربطنا بالزمن، لأن وراءها ملايين من العقول العربية، وفيها تنبض أسرار ماضينا، أما الشذوذ فهو ينبت بنا ويبتعد حيث لا نجد مشاركا ولا أنيساً.

ولقد شاعت خلال العشرين سنة الأخيرة شائعة بين أدباء الوطن العربى مضمونها أن الغلط فى قواعد النحو واللغة مباح كل الإباحة فى الشعر، لأن الشاعر- فى زعمهم- ليس عالما باللغة وإنما هو منشد يفصح عن عواطفه بين يدى جمهور يحب الشعر ولا يحب القواعد. قالوا إن القاعدة الجامدة تصرف ذهن الشاعر عن أنغامه، وإن فيها ثقلا وبرودة. وخلاصة مذهب هؤلاء الأدباء أن الغلط لا يضير الشاعر، فليخطئ كما يشاء وليكف الناقد عن ملاحقته، وقد انعكس هذا المبدأ على النقد المعاصر كله فأصبح الناقد العربى يقرأ قصيدةً مشحونة بالأخطاء النحوية واللغوية فلا يشير إلى ذلك بحرف، وإنما يمضى يتحدث عن موسيقى القصيدة والصور فيها، ثم يكتفى وكأن القصيدة سالمة من كل ضعف، والواقع- وهو رأينا- أن الغلط يضير الشاعر ويضير الفكر ويضير الجمال، وإنما يصدر هؤلاء النقاد، فى دعوتهم إلى التسامح مع الخطأ، عن تجزيئية فكرية تفصل بين الصواب والجمال فصلا غير مشروع؛ لأنهما متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر. فلنتناول هذه النقطة بالتفصيل، ونبدأ بأن نلقى سؤالا: لماذا ينبغى ألا نستعمل الألفاظ استعمالا غالطا فى الشعر؟ وسنجيب عن هذا السؤال بنقطتين:

١- لأن طلب الصواب احترام للفكر الإنسانى وسعى نحو الكمال، ومن كرامة الذهن البشرى أن يهتدى إلى الحقيقة، فإن سعى ولم يصل، فإن الجهد الذى بذله - وإن لم يحقق الغرض منه - يضمن كرامته الفكرية، أما من يدرك بأن ما هو فيه خطأ، ثم لا يؤرقه الخطأ ولا يسعى إلى تصحيحه فهو يذل إنسانيته العاقلة التى وهبه الله إياها، والإنسان الحر الذى ينشد الكمال يسوؤه الخطأ ويزعجه فيسعى دائبًا إلى تصحيحه، وفى البقاء على الخطأ إذلال للعقل البشرى الذى يجد نفسه مشلولاً متردياً فى هاوية عميقة دون أن يستطيع أن يرتفع حتى يكسب حريته ويحقق قابليته، ومن أصعب الأمور على الذهن البشرى أن يبقى سلبيا جامدا أمام ما يقدر عليه من تصويب واتخاذ موقف سليم، وبسبب هذا الارتباط الوثيق بين الفكر الإنسانى والصواب، إن طلب الصواب دافع فطرى فى النفس البشرية يفرضه العقل فرضا، ولا يدحض هذه الفكرة أن بين الناس من يكسل ويتقاعس، وأن منهم من لا يبالى أن يخطئ؛ فإن مجموع البشر -فى نهاية الأمر- يسعون إلى المثل الأعلى فى كل شىء، وفى أعمق أعماق كيانهم يرتفع صوت الهدى، ولا يظنَّنَّ ظان

أن قضية اللغة لا صلة لها بالمثل الأعلى، فإن كل ما فى حياة الإنسان يتصل بالهدف الأسمى وليست اللغة بدعاً.

٢- لأن الخطأ يؤلم، إن له وخزا كوخز الإبر؛ لأنه قبيح أشبه ببقعة شوهاء على ثوب أبيض جميل، وقد يعترض علينا معترض ويقول إنه يخطئ ولا يتألم، والواقع أن هذا اعتراض واهٍ، لأن هذا المعترض إنما فقد الإحساس بألم الخطأ بسبب جهله ونقص علمه، فهو يحيا فى مرتبة دنيئة من مراتب العقل ولذلك لا يوجعه الخطأ، ومثله فى هذا، الإنسان الذى يسرق ولا يشعر أنه يظلم نفسه ويظلم الآخرين، إن غلظة الحس تنشأ فى أغلب الحالات عن الجهل، وكلما زاد علم الإنسان نما ذهنه ونضجت روحه وعمق من ثم نفوره من الخطأ، وإنما ننفر من الغلط والسقط عندما يكتمل إحساسنا بوجود الصواب، وجماله، وضرورته لنا.

والواقع أن تطور اللغات الذى تقره طائفة من الأدباء، لا يعنى أن تتغير قواعدها، والقاعدة لا تتبدل، لأنها كما قلنا ترتبط بصميم ذهن الأمة، وليست عرضاً تافهاً يمكن نزعه والتخلص منه، وإنما تتغير الحضارة الإنسانية بالنمو والتطور فتنشأ أسماء جديدة وظواهر وثقافات تمنح اللغة مرونة وقدرة لم تكن لها، ولقد نمت إمكانيات الاستعارة والمجاز والكناية نموا عظيما على امتداد العصور، لأن كل إضافة فى وسائل الحضارة تضيف جديدا إلى الفكر واللغة.

ويذهب غير قليل من أدبائنا المعاصرين إلى أن الفكر يأتى فى القصيدة قبل اللغة، فهو البداية واللغة نهاية، وليس هذا مقبولا فى النقد الأدبى، فليس من فصل بين الفكر واللغة التى نعبر بها عنه، إن الفكرة -فى الواقع- تتغير حين نغير اللغة التى صيغت بها، فإذا قال قائل: «ذهبت إلى النهر لكى أشرب الماء» كان هذا غير قولنا: «قصدت النهر ألتمس كأس ماء أروى بها ظمأى»، وهو غير قولنا: «سرت إلى النهر فى طلب رشفة ماء أبل بها شفتىَّ»، إن للألفاظ روحاً تتحرك وتستثير، إن لها شخصية، وهذه الشخصية تتلون وتتغير حين يتغير السياق وتضم كلمة إلى كلمة. لذلك قال العرب إن المعانى على قارعة الطريق يلتقطها كل إنسان، وإنما يمتلكها من يحسن التعبير عنها، وهذا مخالف لما ينادى به هؤلاء الأدباء الذين يذهبون إلى أن الفكرة أساس، واللغة أمر ثانوى أقل منها أهمية. ورأينا أن الفكرة والتعبير كلاهما مطلوبان فى القصيدة، فهما جناحاها اللذان تطير بهما، ولكن التعبير عنصر شديد الأهمية، وكم من فكرة أصيلة أساء الشاعر الإبانة عنها بالألفاظ فسقطت مقتولة.

وإذا أردنا أن نأتى بمثال شعرى يثبت أهمية التعبير فى القصيدة، ذكرنا بيتًا معروفا من شعر أحمد شوقى يقول فيه:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وقد تناول شاعر المهجر إيليا أبوماضى هذا المعنى نفسه فلم يأت به فى بيت واحد تقريرى كما فعل شوقى، وإنما عبر عنه فى حكاية استغرقت قصيدة كاملة عنوانها «الشاعر فى السماء» بدأها قائلا:

رآنى الله ذات يــــــومٍ فى الأرض أبكى من الشقاء

فرقًا، والله ذو حنــــــانٍ على ذوى الضرّ والعنــــــاء

وقال ليس التـــــراب داراً للشعر فارجع إلى السمــــاء

وشاد فوق السماء بيتـــــى ومدًّ ملكى على الفضـــاء

فالتفت الشهب حول عرشى وسار فى طاعتى الضيــــاء

لكننى لم أزل حزينــــــا مكتئب الروح فى العـــلاء

فاستغرب الله كيف أشقى فى عالم الوحى والسنــــاء

وقــال: مــا زال آدميًّـــا يصبو إلى الغيد والطـــلاء

ومس روحى واستلّ منــها شوقى إلى الخمر والنســـاء

وظن أنى انتهى بلائـــــى فلم يزدنى سوى بــــلاء

واشتد نوحى وصار جهراً وكان من قبل فى الخفاء[1].

ثم ماذا؟ يبقى الشاعر حزينًا مهمومًا وهو فى جنة السماء هذه، فيسأله الخالق سبحانه عما يطلب إذن لتطيب نفسه ويسعد، فيقول الشاعر إنه يريد أن يُرد إلى لبنان، فتلك رغبته الدفينة التى يتعذب بها، وهكذا تدخل فكرة شوقى الذى قرر أن الخلد لا يشغله عن وطنه:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

ولسنا ننكر جمال هذا البيت، غير أن أسلوب الحكاية المعبرة كان أعمق تأثيراً فى النفس، وأكثر تلوينا وإضاءة، وفيه بسط إيليا المعنى مضيفًا إليه الظلال والامتدادات السماوية، حيث (مد) الله ملك الشاعر على «الفضاء» الواسع اللانهائى، وحيث «الشهب» تلتف حول عرشه، وحيث «الضياء» بأمواجه الشاسعة يسير فى «طاعته»، وبهذا الأسلوب الجميل فى الصياغة شخّص إيليا الخلد، وجسّد معناه أمام أعيننا، فى حين بقى بيت شوقى مقتصراً على «فكرة ذهنية» لا يتعداها، فالفرق هنا بين الصيغتين يكمن فى الأسلوب وحده، لأن فكرة الشاعرين كانت واحدة.

ومهما يكن من أمر، فلسنا نقصد التهوين من قيمة الفكرة فى القصيدة، فإن شعراً عالى التعبير جميل الفكرة، خير من شعر عالى التعبير سقيم الفكرة، والواقع أن أية قصيدة سامية الفكرة مبتذلة التعبير لا تثير الإعجاب، مثال ذلك أن شعر الشاعر المهجرى "رشيد أيوب" جميل فى أفكاره، ولكنه أحيانا ضعيف الصياغة ضعفًا ملحوظا، ولذلك لم يشتهر اشتهار جبران وميخائيل نعيمة.

إن هذه الفئة من النقاد، من أنصار الفكرة دون التعبير، يشبهون اللغة بالآلة الجامدة تؤدى عملا رتيبا لا تخرج عنه، فهى ميتة لا نبض فيها، فى حين أن اللغة خلافا لما يتصورون، كيان حى تكمن فيه العواطف، وخفايا النفس، وألوان الأشياء، وعبير الحلم، وطعم الوجود، وكلما غيرنا تركيب ألفاظ اللغة منحناها آفاقا جديدة، وأضفينا عليها من أسرار أرواحنا ونبض قلوبنا، والمقصود بهذا أن الإنسان لا يستطيع أن يستنبت الآلة أى شىء، أما اللغة فإن فيها سراً، إن لها جمالا يترقرق كما تترقرق حيوية الدم فى الخدود، وفيها حركة نابضة لا تفتر أبدا.

ومن إشكالات اللغة العربية فى هذا العصر- أيضا- أن غير قليل من شعرائنا راحوا يدخلون كلمات علمية فى قصائدهم بدلا من الألفاظ الفصيحة، وهذا كثير فى الشعر منه قول شاعر المقاومة الفلسطينية سميح القاسم:

ربما تغنم من ناطور أحزانى غفله

ربما زيّف تاريخى جبان، وخرافىّ مؤلَّهْ

ربما تحرم أطفالى يوم العيد بدلهْ

وفيه نجد من اللغة العامية «الناطور» أى الحارس، و«البدلة» أى الثوب. كذلك يقول سميح القاسم:

تطوى المسافات الطويلة

وتطال شيئا لا يطال

وليس فى الفصحى «طال يطال» بمعنى نال ينال أو ينول، وفى موضع آخر يقول سميح:

نأكل العشب عامين مما تربى السطوح

ونسوّى لنا بيرقا

يقصد بكلمة «نسوّى» العامية أن يقول «نصنع»، واستعمال العامى ليس مقصوراً على سميح القاسم، وإنما نعرفه فى شعر نزار قبانى عندما يقول مثلا: «حبك طير أخضر»، فيستعمل كلمة «طير» استعمالا عاميا مستدلاً بها على الطائر المغرد فى حين أن الفصحى تجعل الطير جمعا، وهذا كثير فى القرآن الكريم «فتأكل الطير من رأسه»، ومنه فى آية أخرى «والطير صافات»، وفى سورة النحل «ألم يروا إلى الطير مسخرات فى جو السماء ما يمسكهن إلا الله»، ونزار قبانى كثير الاستعمال للعامى وذلك منثور فى شعره ولسنا مهتمين باستقصائه، كما أن نزار قد أثر فى الشعراء اليافعين من الجيل التالى، فقلدوه فى استعمال العامى مقتفين أثره ظانين أن ذلك من علامات التقرب إلى الأوساط الشعبية، ومن هذا المنطلق بدأ الشعراء ينادون إلى استعمال أية كلمة عامية فى الشعر الفصيح دونما مبالاة، وحين نناقش هذا المسلك نلاحظ ما يأتى:

١- أن استعمال العامى فى الشعر الفصيح منفر للنفس العربية، لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة، ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التى نشأت فيها هذه اللهجات العامية التى تعبر فى كثير من ألفاظها عن الكبت والإهانة التى كان يلقاها العربى من مضطهديه من الحكام الطغاة، والولاة المتجبرين.

٢- أن العامية لغة ساذجة، تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر، وحسبنا مثالا لهذا أن العامى لا يجد لفظا يعبر به عن الشرب إلا الفعل «يشرب» الذى يستعمله فى الحالات كلها، فى حين تقدم لنا الفصحى أفعالا منوعة مثل: رشف، ونهل، وكرع، وعب، وحسا، وجرع، ولا يظنن ظان أن هذه الأفعال مترادفة تعنى شيئا واحدا، وإنما يعبر كل منها عن نوع من الشرب، فإن (رشف) معناها امتص الماء

بشفتيه امتصاصا، وفى هذا الفعل ارتخاء وبطء لأن المرتشف يملك الوقت الكافى ويتلذذ بما يشرب، وأما (نهل) فمعناه شرب حتى ارتوى، ومعناه -أيضا- الجرعة الأولى، وعلى هذا الأساس نفهم بيت تأبط شراً الجميل:

ينهل الصعدة حتى إذا ما   نهلت كان لها منه علٌ

أى (حتى إذا ما شربت الجرعة الأولى من دماء القتلى) كان لها علّ أى سقى آخر يكمل (النهل)، وأما الفعل (كرع) فمعناه شرب من الإناء رأسًا ولم يستعمل يديه، ويعبر هذا الفعل عن حالة من بداوة اللغة يوم كان الشرب فى الإناء- الكوب- ترفًا ملحوظا لا يناله إلا قلة من الناس بحيث يستحق تمييزه عن شرب الأكثرية بأكف أيديهم، وأما (عب) فمعناه أنه شرب شرابا متواصلا سريعا دون أن يترك حتى وقتًا للتنفس، وأما (حسا يحسو) فمعناه شرب جرعة بعد جرعة متأنيا، وأما (جرع) فمعناها ابتلع الماء.

ولابد لنا أن نلاحظ أن اقتصار اللهجة العامية على كلمة واحدة للتعبير عن المعنى يدل على ضيق الأفق فى الحياة العقلية والنفسية لمن يتكلم هذه اللغة، وليس يخفى أن دقة التعبير عن المعنى من مستلزمات الحضارة ونضج الفكر، وإذا كانت لغتنا الفصحى تشتمل على هذه الأفعال وسواها للتعبير عن معنى «شرب» فإنما يدل ذلك على أنها كانت لغة قوم مرهفى الإحساس، مصقولى الذوق، محبين للحياة، مقبلين عليها بحيث كانوا يهتمون بالتعبير الدقيق عن الحالات كلها، ولم تضع هذه المعانى من ذاكرة الفرد العربى إلا خلال عصور الضباب والتيه تحت نير حكام لا عدالة لهم ولا رعاية لمصالح الأمة، ومهما يكن من أمر، فإن هذه العامية بما لها من ضيق أفق وفقر تعبيرى لا تسعف الشاعر الذى يهتم بتصوير الحالات النفسية والعاطفية المختلفة تصويراً دقيقا.

٣- إن اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطا فى اللغة العربية، والترابط هو العبقرية المذهلة التى اتصفت بها لغتنا، وتميزت بين اللغات، فلننظر الآن فى طائفة من الألفاظ الفصحى لنلاحظ هذا الترابط العجيب، والأفعال الثلاثة التى نختارها للفحص هى رسف، ورسب، ورسخ، وفيها نجد ما يأتى:

أ- أن هذه الكلمات الثلاث تشترك فى حرفين منها هما الراء والسين ولا تختلف إلا فى الحرف الأخير، ومع ذلك فإن بينها فرقا واضحا فى المعنى.

ب- تعنى كلمة «رسف» تحرك متململاً فى قيده، فالحركة هنا تقع فوق، فى مكان مكشوف، أما «رسب» ففيها حركة أيضا، ولكنها حركة إلى أسفل يتبعها الاستقرار فى القعر، على شىء صلب، فى مكان غير مكشوف «مغطى» أغلب الظن أنه ماء أو أى سائل آخر، وأما «رسخ» فإنها توحى بحركة يليها التغلغل فى الجهات كلها عميقا وبعيدا.

ج- بين رسب ورسخ فرق معنوى يحسه العقل، لأن الرسوب محدود بالمكان متصل به، أما الرسوخ ففيه الاستقرار والتغلغل فى ذات الشىء والتباسه بمعناه.

د- يدرك الذهن المعاصر إدراكا مبهما أن الراء والسين لابد أن تدلا فى هذه الكلمات عن معنى مشترك أصيل، وأن الحرف الأخير فى كل كلمة هو الذى يحدد المعنى الفرعى. إن هذا شىء نستدل عليه بالمنطق، فإذا صدق أصبح من الجائز أن يكون لكل حرف فى اللغة معنى خاص به، ومدلول قديم نستطيع أن نصل إليه بالدراسة والتأمل ومقارنة الكلمات.

ومن هذا يلوح لنا أن اللفظة الواحدة من ألفاظ العربية تمتلك أسراراً وأعاجيب مذهلة، لو استطعنا أن نتابعها فى أعماق الأزمنة والقرون التى مرت عليها، إنها ترتبط بالحياة القديمة التى ضاعت من الذاكرة الإنسانية، وإن تكن بقيت أصداؤها كامنة فى عقلها الباطن، فهناك نستطيع أن نبحث عن العواطف والأفكار والأصوات والإشعاع، وسواء عثرنا على هذه الثروة أم لم نعثر، فإن فى الحروف العربية ضياء، وإذا كان المعاصرون يستعملونها ولا يدركون أعماقها الخلابة فإن ذلك ناشئ عن جهلنا، كما عشنا قرونا طويلة ونحن لا ندرى أن الله قد بذر فى الوجود كهرباء يمكن أن ننتفع بها فى مصالحنا، وفى ظنى أن على اللغوى العربى أن يلتمس شيئا من أسرار لغته ليكون للذهن العربى المعاصر درجة على الذهن الجاهلى الغزير وما كان فيه من بساطة وعفوية وبدائية.

والطريق الذى يستطيع أن يوصلنا إلى سبر أغوار اللغة العربية لابد أن يبدأ بإجلال هذه اللغة إلى درجة تشبه الخشوع، ومن لم يخشع لم تتكشف له الأسرار والأغوار، فإذا أضاف الشاعر العربى المعاصر ما فى نفسه من ثقافة جديدة، وما لذهنه من سعة وإدراك، وما فى حياته من تجارب معقدة لم يعرفها القدماء، إذا التقى

هذا الجديد المعاصر بغنى هذه اللغة وخصوبتها، فلابد أن ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شىء من الشعر العربى السابق لأن له خصائص متفردة.

إن الأفعال الثلاثة التى مثلنا بها تجعل من الممكن أن نستخلص أن اللغة الفصحى تعبر بأصوات حروفها عن معان خفية ترتبط بصميم الحياة النفسية للعرب، وهذا مساعد لعملية التعبير عند الشاعر، فى حين تجمد الألفاظ العامية بين يديه ولا تمده بشىء ذى قيمة، يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى تتقارب حروفها ارتباطا خفيا مذهلا، وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى استعمال القافية، لأنه يهبه تنويعا كبيرا فى المعنى دون أن يلجأ الى تغيير القافية.

ومن الشعراء الذين نادوا بإباحة الألفاظ العامية، الشاعر الناقد ميخائيل نعيمة فى كتابه «الغربال» فقد قال فى الدعوة إلى ذلك ما يأتى: {أمامكم كلمتان، «استحم» وهى قاموسية، و«تحمم» وهى غير قاموسية، ألا ترون أنكم إذا أعرضتم عن الثانية تضمحل من تلقائها، وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءًا من لغتكم وتضمحل الأولى؟، وفى الحالتين تجرون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لى ولا لكم فوقها أقل سلطة} وأقول تعليقا على هذا الحكم إنه يبدو أن الأستاذ ميخائيل يظن أن الكلمة إنما كانت قاموسية أى مقبولة عند العرب من دون أساس عقلى يبرر قبولها، ومن ثم، ففى رأيه أن فى وسعنا أن نفرض «تحمم» العامية، على القاموس العربى بمجرد أن نستعملها، وهذه خلاصة دعوة ميخائيل الذى يريد أن نتحكم فى اللغة فننبذ لفظا ونقيم فى مكانه لفظا جديدا، ولو تأملنا هذه الفكرة لوجدناها تقوم على أمرين يعتقدهما الناقد[٢]:

١- أن اللغة بنت المصادفة العمياء، نشأت ألفاظها بحسب أهواء الناطقين بها، فاستعملوا الألفاظ التى أحبوها وعبثوا وغيروا كما شاءوا، وعندما ثبت استعمال الجمهور لهذه الألفاظ دخلت المعجم وتربعت على عرش اللغة.

٢- أن الصيغ العربية المختلفة خلو من المنطق، وهى غير مرتبطة بالأساس النفسى للأمة، وليس بين أقيستها أى نوع من الترابط والعمق.

وليس يخفى على العارفين أن الفكرتين كلتيهما غالطة، فما قامت لغة العرب وفق أهواء المتكلمين بها يستعملون ما شاءوا فيدخلونه على المعجم، وإنما فتح العربى القديم عينيه فوجد أمامه مجتمعًا يعج بلغة كاملة لم يضع هو صيغها، ولم تكن له يد فى اختيار أقيستها، وهذا هو التعليل الواضح لما نراه من ترابط الصيغ العربية وإمكان

تعليلنا لها تعليلا سايكولوجيا دقيقا، والواقع أن اللغة تقوم على أسس صلدة ثابتة من المنطق والفكر، وقد ارتبط كل حرف فيها بحياة العرب الأقدمين وحاجاتهم وعباداتهم ومخاوفهم وتطلعاتهم، ويغرينا هذا الترابط العجيب بأن نظن أن كل حرف من حروف الكلمات إنما وجد فى مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافية، وما من لفظة دخلت اللغة مصادفة، وإنما يمشى وراء الألفاظ كلها تيار من المنطق والترابط العجيب، وتدفعنا الحقيقة إلى رفض فكرة ميخائيل نعيمة ودعوته إلى الخروج على المعجم العربى، وتحكيم الاستعمال فى لغتنا، أما إذا انقدنا لهذه الدعوة فإننا سنقع فى النتائج الخطيرة الآتية:

١- حين نترك ثروتنا اللفظية من الكلمات ونستعمل كلمات جديدة مما تسقطه البيئة العربية من عامى ودخيل وركيك فإننا نخسر التيار السايكولوجى الذى يمشى فى الصيغ العربية ويجعلها حافلة بالمنطق والعمق، ويستحيل أمرنا إلى الركاكة وعدم الانسجام.

٢- إن الألفاظ الجديدة التى نستعملها تولد غريبة، معزولة عن التصميم الأساسى للغتنا، وتخالف أقيستنا المترابطة العميقة، مما أورثنا إياه مئات متلاحقة من الأجيال التى نطقت بالعربية طوال آماد شاسعة من الزمان، وهذه الحالة لابد أن تربك الذهن القومى وتنزل بنفسيتنا القلق والفوضى، وقد يحتج القارئ على رأينا هذا لأنه يعتقد ألا قدرة للغة على إثارة القلق والمتاعب للناطقين بها، والواقع - وهو رأيى- أن اللغة مرتبطة أشد الارتباط بسايكولوجية الأقوام التى تستعملها، فإذا كانت صيغها راسخة وكان وراء أقيستها منطق غاف متمكن، ارتفع المستوى العاطفى والاجتماعى للفرد، لأن هذه الصيغ الراكزة المترابطة تكوّن ذهن الأمة وتؤثر فى نفسية الناس، وليست اللغة معزولة عن الحياة، إنها حياة الأفراد نفسها، وإنما اللغة أشبه بالطبيعة التى تشكل أذهاننا بقوانينها الخفية وتؤثر فى عواطفنا، وتلون أفكارنا، وتهبنا الحضارة والفكر، وكلما كانت لغة قوم من الأقوام أثبت جذوراً، وأبعد عمقًا فى الزمن زاد اقتدارها على أن تصبح قوة خير عاملة فى حياة الفرد تهبه الهدوء والحكمة وسلامة المنطق.

ولقد كان أسلافنا من العرب الأقدمين يتخذون الفصاحة مقياسًا يحبون وفقه الكلمة أو لا يحبونها، وما الفصاحة لو تأملنا إلا معجمية اللفظة، فالكلمة الراسخة فى المعجم هى الفصيحة، أما الكلمة التى لا ينص عليها المعجم فهى غير الفصيحة، وما

الفصاحة حين نسلط عليها نظرة معاصرة إلا الانسجام بين اللفظ ومعناه، إنها ارتباط اللفظ ومعناه، إنها ارتباط اللفظ بالأساس النفسى والتاريخى للشعب الذى يتكلم تلك اللغة، وتكون الكلمة غير الفصيحة فى هذه الحالة هى الكلمة التى تنعزل عن التيارات العاطفية التى تفيض بها البيئة العربية، ولم يكن العربى يدرك سر نفوره منها.

وعلى هذا الأساس ينبغى أن ندرس الكلمتين «استحم» و«تحمم»، ولسوف نجد أن لكلمة «استحم» تاريخا عميق الغور فى نفسية الفرد العربى لأنها لفظة استعملها ملايين من الناس عبر التاريخ، أما لفظة «تحمم» فهى غلطة عامية منفِّرة للروح العربى، وهى تقطع الجذور والأواصر التى تربط بين اللغة ونفسية الشعب الذى ينطق بها، وإنما أصبحت كلمة «تحمم» مهمة عندما استعملها جبران خليل جبران فى قصيدة «المواكب» قائلا:

هل تحممت بعطر   وتنشفت بنور؟

ولذلك راح صديقه ميخائيل نعيمة يدافع عنها بهذه الحماسة. أما أسباب قبول الذهن العربى لكلمة «استحم» فندرجها فيما يأتى:

١- السبب الأول هو الألفة العاطفية التى أصبحت كلمة «استحم» تهبنا إياها، فنحن نأنس حينما نستعملها، وتبوح حروفها لنا بالمعانى التى عبئت فيها عبر العصور العربية الطويلة، حتى أصبحت الكلمة أشبه ببطارية مشحونة تمدنا بقوة غير منظورة، والواقع أن إقبال الملايين المتلاحقة من الناس على استعمال كلمة ما، يضمنها معناها تضمينًا قويًا بديعًا، ويشحنها بإشعاعات معينة تغنى اللفظة وتجعلها فريدة حية، وذلك أحد أسرار السحر فى الكلمة القديمة لأنها لم تعد تعطينا المعنى فحسب وإنما باتت تفيض صورًا وتنضج أشعة باهرة.

٢- يرجع إيثارنا للفظ «استحم» إلى سبب ثان معقد عميق، فما كان الاستعمال هو وحده سبب الحرارة والإشعاع فى لفظ «استحم» وإنما السر فى إيحائها أنها مصوغة على قياس «استفعل»، ومثلها فى ذلك استلهم واستزاد واسترد واستمهل، ونحن حين نفحص هذه الكلمات نجد فيها ترفقا فى الطلب ورقة وليونة إلى درجة أننا إذا قلنا «طلبنا إعادة القصيدة» كان فى عبارتنا استعلاء وتصلب ولون من فرض إرادة الطالب على المقابل، فى حين نقول «استعاد القصيدة» فنعبر عن مستعيد لطيف يملك الذوق والرهافة، وكأن المستعيد يتميز عن طالب الإعادة بأنه

يهب المقابل محبة وتعاطفا، ونحن واجدون مثل هذه المعانى الشفافة فى كثير من صيغ «استفعل»، وليس من شك فى أن المسئول عن هذه الرقة والتلطف فى الطلب إنما هو حروف الزيادة الثلاثة: الألف والسين والتاء.

ويهمنا الآن أن نلاحظ صلة «الاستحمام» باللطف والترفق فى الصيغة، وكيف تهب هذه الصلة الألوان والظلال للكلمة، أما المعنى المعجمى لكلمة «استحم» فهو «دخل الحمام»، ولكن اللفظة تشع ما هو أبعد من ذلك بفضل صيغة «استفعل»، فتعطينا معنى مشتقًا من المعنى العام الذى ذكرناه، وهو الترفق فى الطلب، واللطف، ولا ينكشف معنى «استحم» بين يدى الفكر المعاصر إلا إذا رجعنا بعقولنا الى منبت اللفظة فى بيئة عربية قاحلة كان الماء فيها قليلا، فما كانوا يجدون ماءً دافقًا غزيرًا يغتسلون به كما نجد اليوم، وكان شح الماء عندهم يجعله نادرًا قليلا، ومن ثم كان ذلك يحببه إلى القلب. ومن هنا نستطيع أن ندرك أن المستحم العربى القديم كان يشعر بضرب من الخشوع أمام الماء ويحس بالحب له، ولذلك صاغ العربى كلمة «استحم» على قياس استفعل فترفق وتفجر بالمحبة.

كذلك يبدو لنا فى صيغة «استفعل» الجميلة معنى أخر كامن هو الارتخاء والانسجام والراحة الكاملة، ونلاحظ هذه المعانى فى الأفعال التى ذكرناها سابقا مثل استمطر واستسقى واستنزل واستمد، ففى هذه الأفعال نجد الحدث المطلوب سهلا لينًا لا جهد فيه، وكذلك كان المستحم، فهو لا يبذل مجهودا نفسيًا أو جسديًا، بل على العكس يكسب بالاستحمام راحة الأعصاب ويخفف من عبء الانفعال والاحتشاد.

ولننظر الآن فى كلمة «تحمَّم» العامية التى استعملها جبران وهو غافل عن المعانى النفسية الكامنة فى الصيغ العربية الفصيحة، ولسوف نلاحظ فورًا أن الاستحمام هنا قد صيغ على قياس «تفعَّل» فلندرس الجو النفسى العام لهذه الصيغة.

إن أبرز ما يميز الأفعال التى تصاغ على قياس «تفعل» هو الاحتشاد وبذل الجهد وتجميع الطاقة النفسية والجسدية من أجل غرض مهم، ويبدو ذلك واضحًا فى أفعال هذه الصيغة مثل تأمل وتبصر وتعمق وتوثب وتلبث وتعدى وتحرى، ففى هذه الأفعال جميعا وقوف وتهيؤ نفسى لعمل شىء مهم، إن تضعيف عين الفعل يشير إلى حبس النفس على عمل شىء، وهذا الحبس يكثف العمل ويجعل الطاقة عليه أقوى، لأن المتريث مثلا قد أوقف اندفاعه إلى الحركة وحبسه، وحين يقف متحفزا دون أن يتحرك

يحتشد عمل التريث، ومثل هذا قولنا بصر وتبصر فإنهما تختلفان عن معنى بصر وأبصر اللتين تعنيان أنه نظر مرة واحدة سريعة فرأى، وأما تبصر فمعناها أنه حشد بصره وبصيرته فراح يتأمل ويطيل النظر وفى هذه الحالة كثف المتبصر بصره وقواه وحشده، ومثل هذه الكلمة كل ما جاء على صيغة تفعل مثل توخى وتحرى وتلبّث وتلكأ وتحدى، وهذا المعنى المحتشد لا يلائم معنى الاستحمام الذى هو عمل رقيق فيه دماثة وليونة ونعومة، فهو لا يحتاج إلى حشد الطاقة الذى تنطوى عليه صيغة تفعل، ويبدو هذا المعنى أوضح عندما نتذكر أن القدماء لم يكونوا يملكون الماء الكثير، والتحمم- بهذه الصيغة الغالطة- إذا صح يقتضى ماءً كثيراً، ثم إننا لو كنا نحتاج إلى حشد الطاقة للاستحمام إنما نكون أشبه بدون كيشوت- بطل سرفانتس الكاتب الأسبانى- الذى كان يحشد قواه لمحاربة طواحين الهواء وسرعان ما سيبدو لنا أن فى اللغة العربية منطقا غافيا، وصيغ اللغة- كما بين نُحاتنا القدامى- ترتبط بقوانين نفسية غامضة تتحكم فيها وتجعلها مرضية للعقل كل الإرضاء.

فإذا قال قائل: ما ضرورة المحافظة على الأساس الدقيق للمعنى فى الصيغة؟ وماذا لو أدخلنا الشذوذ على هذه الصيغ؟ والجواب: إننا نكون كمن يعطى لوحة فنية جميلة متكاملة فيروح يضيف إليها- بقلم بليد- ألوانا وخطوطا، فإنه بذلك يشوهها. لقد كانت حية فقتلها. هذا مع الفارق لأن الصورة ملك لإنسان واحد أو أكثر، أما اللغة فهى الفكر وهى الحضارة وهى الروح، إنها ملك أمة كاملة تعيش بها وتتغذى فكريا وروحيا واللغة إنما تصاغ أقيستها وفق قانون فلسفى كامن، وهى تهب من عمقها إلى ذلك الذهن الحى الذى يستعملها.

لقد شاعت فى أوساط الأدب العربى اليوم تيارات تدعو إلى نبذ العناية باللغة، لأنها كما زعموا تضيق على الشاعر المعاصر، والدارسون اليوم يتساءلون لِم كانت هذه العناية؟ ولماذا يقيم بعض الأدباء الدنيا ويقعدونها إذا أساء شاعر استعمال لفظة عربية أرادها بدلا من لفظة عامية أو دخيلة؟، وإنما تقوم هذه الأسئلة على شبه عقيدة رسخت فى أنفس المعاصرين، مضمونها: أن المقاييس اللغوية وألفاظ اللغة قد استنفذت إمكانياتها الفكرية والعاطفية حتى باتت تعطل عملية الإبداع عند الشاعر المعاصر، الذى يحب أن ينطلق، فكل من يدعو إلى التمسك بقديم اللغة إنما يضع- فى رأى هؤلاء- القيود على شفتى الشاعر ويقص جناحيه والواقع أن هذه الفكرة ليست أكثر من وهم ساقت إليه ظروف العصر الاجتماعية، فإن لغتنا العربية بما فيها من قوانين

القياس، ومعاني الصيغ، وأسلوب ترتيب العبارة، مازالت أرضًا بكرًا مليئة بالكنوز، وفي وسعها أن تنفجر بالعطر واللون والصور بين يدى الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربى القديم يحلم بها، والسبب في هذا متشعب كما يأتى:

١- لأن اللغة العربية لغة واسعة سعة عظيمة، فلها آلاف من المفردات، ومن المؤكد أننا لا نستعمل منها اليوم إلا جانبا يسيرا وفى المتبقى ثروة كبيرة. والقدماء أنفسهم لم يستعملوا اللغة كلها، فكم من المتروك منها من كنوز، إن للفظة المتروكة من ألفاظ اللغة كيانا وتاريخا كاملا، فإذا قيل إن فى اللغة العربية ألفاظا أخرى تغنى عن كلمة مهملة لأنها تعبر عن معناها نفسه، قلنا إن لكل لفظة من ألفاظ اللغة شخصية خاصة بها تنبع من ظروفها، ولسنا أول من يذهب الى أن المترادف فى اللغة شيء لا وجود له، لأنه ليس من الممكن أن تنشأ كلمتان من معنى واحد، وإنما يكون بينهما فرق على وجه ما، مثال ذلك أن ننظر فى الكلمتين فرح ومرح، فإن الظاهر أنهما مترادفتان مع أن بينهما فرقا ملحوظا يشخص دقة الدلالة فى اللغة العربية، أما مرح فإنها تدل على حركة فى المكان يجرى معها الإنسان هنا وهناك سعيدا فى خفة وسرور، وأما فرح ففيها دفقة نفسية ينبعث معها انفعال الفرح فى القلب الإنسانى دون أن تلازمها حركة بالضرورة، وقد عبرت كل من الكلمتين عن معناها الخاص بالحرف الواحد الذى اختلف به عن الأخرى، ومذهبنا أن ورود حرف الفاء فى فرح وحرف الميم فى مرح لم يكن مجرد مصادفة، وإنما كان ذلك ضرورة محتومة فى الحياة القديمة ترتبط ارتباطًا وثيقا بالمعنى بل تنبع منه مباشرة.

٢- إن الألفاظ التى استعملها القدماء فى اللغة العربية لم تستنفد بالاستعمال لأن اللغة بطبعها كالبحر، مهما استقينا منه فهو لا ينقص، وإنما اللغة عطاء لا ينفد، وفى وسعها أن تعطى جديدا للعصور كلها.

٣- هناك كلمات فى العربية أثقلها أسلافنا فى عصور الظلام باقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل غصن بان، جوى، بدر، هلال، مدنف، صبا، قد، صدغ... إلى أخره. وقد يخيل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قتلت فلا حياة لها بعد، ولكن الحقيقة أنها تستطيع أن تتفتح وتنبض لو أدخلناها فى سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمى إلى حياتنا الواقعية.

يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى تتناسب حروفها ارتباطا خفيا مذهلا، وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى استعمال القافية لأنه يهبه تنويعا كبيرا فى المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية. مثال ذلك أن ندرس الفعل «رشف» ونلاحظ ارتباطه بالفعل المماثل له «رشق».

قلنا إن «الرشف» هو الشرب البطئ المتلذذ المرتبط بالشفتين، ومن ثم فإنه حركة إلى الداخل، أما «الرشق» فمعناه رماه بحجر، فهو يصور حركة إلى الخارج، فالفاء والقاف قد عيّنا فيما يلوح اتجاه الحركة: الفاء إلى الداخل، والقاف إلى الخارج.

كذلك علينا أن نلاحظ أن «رشف» معناها شرب الماء، فالفاء رقيقة تنسجم مع الارتشاف، أما «رشق» فإن القاف فيها صلدة قاسية، وكأن اللغة قد استعملت حرفًا رقيقًا ناعمًا حين عبرت عن ارتشاف الماء، واتخذت حرفا غليظا صلدا وهى تعبر عن حجر يرمى، (ليس يخفى كذلك أن حرف الفاء يشخص صوت الارتشاف بالشفتين فالكلمة تعبر عن المعنى بالصوت أيضا، ولكن هذا لا يتعلق الآن بما نحن فيه).

ولإيضاح المعنى نستحضر فى أذهاننا كلمة أخرى مرتبطة برشق وهى «رمق»، والفارق هنا هو الحرف الأوسط. ومعنى رمق سلط نظرة حادة سريعة فيها تخف وتهيب أو فيها شر حسب الحالات. والارتباط بين «رشق» و«رمق» أن هناك حركة إلى الخارج فى الحالتين، ينطلق حجر فى حالة(الرشق) وينطلق نظر فى حالة (الرمق) فهل يعبر حرف الشين والميم عن جزء من هذا المعنى بحيث يكون بينهما وبين المعنى انسجام؟ نعم، فإن الميم فى رمق أشد حدة من الشين فى رشق؛ لأن الميم مرهفة بتّارة، فى حين أن الشين ليّنة رخوة، وهذا يرتبط بالمعنى أيضا، لأن الرشق يكون باليد، واليد جزء من الجسد المادى، أما الرمق فلا يكون إلا بالعين، والعين تطل منها روح الإنسان وتعبر عن الذكاء والعقل، كما ينعكس فيها الشر الكامن فى النفس، وتلوح المشاعر القوية، والعين تصيب وتعمى وتؤذى، فالفرق بين رشق ورمق يميز الإصابة المعنوية الحادة فى نظرة العين الإنسانية، ويميز الصلابة فى إصابة اليد للأشياء الجامدة. وسواء أكان الإنسان المعاصر يؤمن بإصابة العين أم لا، فإن القدماء كانوا يؤمنون، وهذه لغتهم العبقرية المذهلة قد تحدرت إلينا لتدلنا على ألوان أحاسيسهم، وأسرار حياتهم، وأسلوبهم فى الصياغة والفهم.

* * *

ومن الإشكالات اللغوية للشعر فى عصرنا، أن طائفة من الشعراء يستعملون الكلمات القاموسية الغريبة فى شعرهم، فتجدهم ينظمون القصيدة ثم يشرحون معانى الألفاظ فيها بحواشى يضيفونها إلى الشعر، والواقع أن الكلمة القاموسية تقتل الشعر قتلاً لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى فتوقفنا عند كلمة جامدة لا تبوح حروفها بشىء للقارئ إلا بعد أن يرجع إلى المعجم. وما يكاد القارئ يرجع إلى المعجم أو يقرأ حاشية الشاعر حتى يكون قد صحا من نشوة الانفعال بالقصيدة فيرتطم باللفظة القاموسية وكأنها صخرة باردة تقف فى وجهه، إن الكلمة المعجمية تصحينا من الحلم الذى يقودنا إليه الشاعر، ولنأت بمثال: قال أحد الشعراء:

حيث حلّ الدجى صفعناه فانحلّ

ودسنا حياته والوجارا

وفيه تقف كلمة «الوجار» منتصبة تستدعى الشرح، وما يكاد الشاعر يشرح فى الحاشية معنى كلمته حتى تصحو من الحلم الجميل وتتقطع أوتار القصيدة بين أيدينا.

ومما يسىء أيضا إلى لغة الشاعر، الجمل الاعتراضية خاصة ما كان منها طويلا كالجملة التى اعترضت فى البيت الجميل الآتى للشاعر وصفى القرنفلى.

نثرتنا الأيام حتى كأنّا

لم نكن مقطعا من الشعر نثرا

إن كلمة «نثرا» الواردة فى آخر البيت مرتبطة كل الارتباط بلفظة «نثرتنا» فى أول البيت، وبين هاتين اللفظتين المتماسكتين جاءت عبارة اعتراضية طويلة هى «حتى كأنا لم نكن مقطعا من الشعر»، ومع أن الجملة تمنحنا صورة شعرية عذبة إلا أن اعتراضها يصدم القارئ، وسر الضيق بأمثال هذه الجملة، أنها فى حقيقتها التفات عقلى عن السورة العاطفية التى يجد قارئ الشعر فيها نفسه، والالتفات يقطع خيط التعبير ويصحى السامع من نشوته. إن الشعر- فى صورته الجمالية الصافية- لا يلجأ إلى تنبيه العقل بجمل اعتراضية، وإنما يصحى القلب ويبقيه مرتعشا متلهفا، والشعر يتطلب الجملة الواضحة التى لا انقطاع فيها، كلما اكتمل الشاعر صفت جملة من التعقيد وأصبحت بسيطة تسيل سيلانا، ولا يخفى أن الكلمة التى تتمم المعنى بعد

الجملة الاعتراضية تبدو وكأنها زائدة، فيتعثر بها البيت بدلا من أن يكمل معناه وتنسجم ألفاظه.

ولابد للغة الشعر من أن تتصف بشيء من الغموض فتأتى القصيدة ملفعة بالإبهام بعيدة المنال، وقد ميز العرب القدماء هذه الفكرة واختلفوا حولها، فقد جاء فى كتاب «المثل السائر» لابن الأثير ما يأتى: (قال أبو إسحق الصابى فى الفرق بين الكتابة والشعر: «أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه»)[٣] غير أن ابن الأثير لا يؤيد هذا الرأى وإنما يناقشه ويرد عليه قائلا: «الألفاظ المفردة ينبغى أن تكون مفهومة سواء أكان الكلام نظما أو نثرا»، ويرد على ابن الأثير ابن أبى الحديد فى كتابه «الفلك الدائر على المثل السائر» قائلا فى تأييد رأى أبى اسحق الصابى[٤]: «لأن المعانى إذا كثرت، وكانت الألفاظ تفى بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضروباً من الإشارة، وأنواعا من التنبيهات والإيماءات، فكان فيه غموض كما قال البحترى.

والشعر لمحٌ تكفى إشارته

وليس بالهذر طُوّلت خُطَبُهُ

أما رأينا نحن فملخصه أن الشعر لابد له من مسحة من الغموض تجعل المعانى مثيرة للتعطش فى نفس القارئ، فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعانى ولا يلمسها فى الوقت نفسه، فالأفكار تزوغ ولا تثبت وفى القصيدة إيماء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعا، ويريد ولا يلمس ما يريد، وينال شيئا وتفوته أشياء غير أن طائفة من الشعراء الشبان قد أصبحوا اليوم يبالغون مبالغة شديدة فى إضفاء الغموض على شعرهم حتى أصبح القراء المثقفون يشكون شكوى لا تنقطع من أنهم يقرأون قصائد كاملة لا يدركون لها معنى، وما من شك عندى فى أن ابن أبى الحديد لو قرأ هذه القصائد الجديدة لنفر منها وأكد لنا أنه لا يقصدها بدعوته إلى الغموض، ولا يرجع كل السبب فى هذا إلى الفرق الكبير بين عصره وعصرنا، وإنما يكمن السبب فى مبالغة شعرائنا فى إضفاء الإبهام على شعرهم، وهى ظاهرة لا تقتصر على شعرائنا، وإنما منبعها الأساسى فى الفكر الغربى المعاصر، أما النثر فإن أمره يختلف عن أمر الشعر، فإن المثل الأعلى فيه هو الوضوح خلافًا للشعر وقد أشار ابن أبى الحديد الى هذا بقوله: «خير الكتابة ما كان معناه جليا ويحمد فيه من وضوح المعنى ما لا يحمد فى كثير من

الشعر، وهو فى هذه العبارة يعود إلى تأكيد ميله الى الشعر الغامض الذى يماطل فى إعطائنا معناه.

ومن أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، القافية واستعمالها، وقد حرص العربى القديم على القافية الموحدة لما لها من رنين وموسيقى عالية، ويرتبط هذا بحب الجاهلين لوضوح الألفاظ وقطعيتها. فمن خصائص الشعر الجاهلى أنه يتوخى الوضوح فى كل شيء ويلتمس التحديد القاطع للأشياء، أو لنقل أنه كان يطلب الواقع ويريد أن يعبر عنه دون أن يشوبه لبس أو شبهة من أى نوع، وهذا واضح فى مختلف جوانب الفكر العربى، وهو المسئول عن حب العربى القديم للبيت الرنان المستقل استقلالا تاما عما قبله وبعده، ولذلك كرهوا ارتباط البيت الواحد بالبيت الذى يليه (التضمين) وعدّوه عيبا من عيوب الشعر، وأغلب الظن أن شاعر الشطرين المعاصر ما زال يتحاشاه غير أنه لا يبالى كثيرا أن يقع فيه أحيانا ومن ذلك قول بدوى الجبل:

خضبت غرّة الصباح فقد نمّ

عليها بالعطر والتوريد

قدر أنزل الكمىّ عن السَّرْ

ج وألوى بالفارس المعدودِ

وفيه تأخر فاعل الفعل (نمَّ) الوارد فى البيت الأول فلم يجئ إلا فى أول البيت الثانى، وتدل القافية الواحدة على حب الجاهلى للقطعية، فكان كل بيت يختتم بقافية كأنها سياج عال لا يمكن تخطيه، ولذلك استعملوا السجع فى النثر. كما أنهم مالوا إلى استعمال العبارات القصيرة فى نثرهم المسجوع ليزيدوا الكلام قطعية وصرامة.

وما من شك فى أن القافية الموحدة تؤثر فى شكل الفكر الذى تتضمنه القصيدة، ولذلك ترتبط به، وعلى الشاعر أن يدرك هذه القضية إدراكا واضحا، وتنفع القافية الموحدة فى الموضوعات التى يجب تقسيمها على كل أبيات القصيدة تقسيما يشد المعنى ويجمعه فى تيار واحد لا صعود فيه ولا نزول، وإنما يتسلل المعنى تسللا ليّنًا، وتساعد القافية على اختتام الموضوع بآخر بيت فى القصيدة خلافا للقافية المتغيرة، فإن اختتامها فيه شيء من العسر بالنسبة للشاعر؛ لأن المعنى يلوح وكأنه لا يريد أن ينتهى بسبب تسلسل الفقرات، كل فقرة تنهض بجزء من المعنى جديد.

وقبل اختتام هذا الفصل، أود أن أشير إلى أن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر فى أنها ينبغى أن تكون مضغوطة مركزة تحوى معانى كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ، خلافا للنثر فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة، ومن وسائل التركيز فى الشعر، حشد المعنى المسهب فى عبارات قليلة يستغل الشاعر ما فيها من إيحاء وإشعاع، ولذلك نجد الشعر يستعمل دائما أقل الكلمات للتعبير عن المعانى الكبيرة. قال محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية:

أحبك،

إن ثلاثة أشياء لا تنتهى،

أنت، والحب، والموت

إن العمق الفكرى فى هذا الشطر الواحد المقسم على ثلاثة أسطر يبدو بلا حدود؛ لأن الشاعر يحس اللانهاية فى هذه الحبيبة التى يخاطبها فهى واسعة، شاسعة الأبعاد، لا تحدها النهايات، ثم إنها ليست وحدها اللانهائية، وإنما يشاركها فى ذلك «الحب» ذلك الأحساس الغامض الفريد الذى أعطى الإنسانية كل ما لها من غناء وفلسفة وأبعاد، و«الموت» كذلك عميق، ولعله أعمق الثلاثة ولذلك وضعه محمود خاتمة لشطره البديع الجمال، والواقع أنه أدرج العناصر الثلاثة مرتبة، فالحبيبة عميقة، ونفسها مسربلة بالإبهام إلا أن «الحب» - تلك العاطفة الخصبة المذهلة- أعمق منها، والحب شاسع المسافات، مترامى الأطراف، ولكن الموت أكثر امتداداً فى اللانهاية منه، ولعله لا يخفى على القارئ أن محمود درويش إنما يستعمل «الموت» هنا ببعدين اثنين: هما البعد الفلسفى، والبعد الواقعى، فالموت من جانبه الفكرى لا نهاية له؛ لأنه مطلسم مغرق فى الإبهام، ولأن علمنا بما يأتى بعده قليل، ولكن للموت جانبا آخر هو الذى يقابله الشاعر كل يوم لأن موت المواطنين الفلسطينيين بسكاكين الصهاينة لا ينتهى وإنما يستمر ليل نهار، صباح مساء ما دام الاحتلال الصهيونى لفلسطين مستمراً، ونحن ندرك هذا المعنى من ملاحقتنا لكلمة «الموت» فى بقية شعر محمود درويش.

والرمزية إحدى الوسائل التى يستعملها الشعراء فى بث الحياة فى الكلمة. فلننظر ثانية فى مثال من شعر محمود درويش وسنختار شطرين متباعدين من قصيدته «الأغنية والسلطان»:

«أخبروا السلطان:

أن الريح لا تجرحها ضربة سيف

أخبروا السلطان:

أن البرق لا يحبس في عود ذره»

ولو تأملنا هذين الشطرين الجميلين لوجدنا أن محمود يتحدث بالرموز، متحاشيًا مزالق صراحة تعرضه إلى اضطهاد السلطة الصهيونية التى لا إنسانية لها ولا ضمير ولا ذمة، وقد رمز الشاعر إلى وطنه الضائع فلسطين بالريح العاصفة العاتية الجبارة التى لا يوقف اندفاعها شىء، وجعل السلطان رمزا للحكومة الصهيونية بكل ما لها من جرائم وغباء. ويشعرنا محمود برموزه الناجحة أن محاولات إسرائيل لقتل فلسطين الإسلامية العربية وتحويلها إلى فلسطين صهيونية، أمر يستحيل أن ينجح؛ لأن الصهاينة كمن يمسك سيفا حادا ويريد أن يضرب به الرياح لكى يخضعها ويوقف عصفها المندفع، وسرعان ما تطيش ضربة السيف فلا تستطيع أن تجرح الإعصار.

وفى الشطر الثانى، رمز الشاعر إلى وطنه بالبرق الذى يسطع على الليل كله فى دفقات كهربائية رهيبة محملة بطاقة قهارة لا يغلبها شىء، وقد جعل الشاعر السلطة المحتلة غبية كل الغباء عندما تحاول بلا انقطاع أن تحبس هذا البرق المتمرد، المشحون، الجبار فى «عود ذرة» تافه صغير.

وبهذين الرمزين الناجحين يصيح محمود درويش بالعدو الصهيونى أن محاولاته عبث، وأن ضرباته الموجهة إلى عنق الشعب الفلسطينى تذهب هدرًا وتضيع، فالريح هى التى تقهر السيف، والبرق لا يمكن أن يحتويه شىء، وفلسطين راسخة ثابتة، فى نهاية الأمر، فلن يقهرها أحد.

وهكذا تصبح الرمزية أبعادا مبتكرة للغة الشاعر، وتمد قصائده امتدادا واسعًا يشحن الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها، ويصل ذلك إلى حد يجعلنى موشكة على أن أحكم بأن الرموز هى البعد الرابع للكلمات، وذلك حين يكون البعد الأول هو المعنى المعجمى، والبعد الثانى هو المعنى المستعمل فى الحياة وهو عادة أكثف وأغزر وأكثر حياةً من الأصل الذى يحيا فى القاموس؛ لأن الاستعمال يخصب الكلمة ويشحنها كما

تشحن البطارية، أما البعد الثالث للألفاظ فهو المعانى التى قطّرها فيها الشعراء عبر عصور الأدب، وكثيراً ما تكون أدق من الألفاظ التى يستعملها عامة الناس. وبعد هذه الأبعاد الثلاثة تأتى الرموز الذكية الحية لتكون البعد الرابع للغة، وليكون الشاعر أشبه بقائد الفرقة الموسيقية الذى يوجه العازفين بعصاه الحساسة المرهفة فيبعث التعبير والموسيقى فى لغة القصيدة، ويمنحها إياها إيقاعا خصبا، ومتناسقا وحيا..

الهوامش:

(١) ينسب الشاعر إلى الله- سبحانه- مواقف مثل الاستغراب والتساؤل والظن، وكلها من صفات المخلوقات، ومن الخطأ أن تنسب إلى الخالق الذى يعرف كل شىء، بحيث لا يدهشه موقف، ويعلم ما فى نفوس عباده بحيث لا يحتاج الى أن يسألهم عما يحسون، ويمتلك اليقين الكامل القاطع بحيث لا يقع فى الظن كما يقع البشر. والحق أن إيليا قد صور الله- سبحانه وتعالى- كما يصور الشعراء آلهة الميثولوجيا الوثنية، وهى غلطة لا نرتضيها، وقد أضفت ظلالا من الركاكة على القصيدة.

(٢) لابد لى أن أكون أمينة فأشير إلى أن الأستاذ ميخائيل نعيمة قد ألف كتابه «الغربال» وهو شاب يافع قليل الاطلاع، لذلك وقف فى مؤتمر الأدباء العرب ببلودان سنة ١٩٥٦، وهز جمهور الحاضرين هزًا ملحوظا عندما صرح بأنه قد تراجع عن كثير من آرائه العنيفة التى وردت فى «الغربال».

(٣) كتاب «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر» لضياء الدين بن الأثير قدمه وحققه الدكتور أحمد الحوفى، والدكتور بدوى طبانة (دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة) ص٧

(٤) الفلك الدائر لابن أبى الحديد، (القاهرة) ص٢٠٥

الفصل الثانى
القافية فى الشعر العربى الحديث

يبدو، على الظاهر، أن محاولات الخروج على القافية الموحدة بدأت منذ العصر الجاهلى، فقد نسبوا إلى امرئ القيس نوعا من أنواع الموشح سموه (المسمط) يجرى كما يأتى:

توهمت من هند معالم أطلال ... عفاهن طول الدهر فى العصر الخالى
مرابع من هند خلت ومصايف ... يصيح بمغناها صدىً وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف ... وكلّ مسفٌ ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال

والواقع أننى لا أستطيع أن أقر نسبة هذا الشعر إلى امرئ القيس، وإنما أرى أن الشعر الجاهلى لم يعرف إلا القافية الموحدة كما يدل كل ما وصلنا منه. وقد استمر حرص الشاعر العربى على وحدة القافية فى صدر الإسلام والعصرين الأموى والعباسى، ولا يخرج على هذا الحكم إلا تلك الأشطر الغريبة كل الغرابة التى أوردها الباقلانى منسوبة إلى ابن دريد وساقتطفها فيما يأتى:

ربّ أخ كنت به مغتبطا
أشد كفي بعرى صحبته
تمسكا منى بالود ولا
أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا
ما حل روحى جسدى
فانقلب العهد به
فعدت أن أصلح ما أفسده
فاستصعب أن يأتى طوعا فتأنيت أرجّيه
فلما لجّ فى الغىّ إباء
ومضى منهمكا غسلت إذ ذاك يدى منه
ولم آس على ما فات منه... إلى آخره[1]

إننا نلاحظ فى هذه الأشطر أن الشاعر سواء أكان ابن دريد أو سواه قد نبذ القافية نبذا تاما وجاء بأسطر سائبة[٢]، وهذه هى الحالة الأولى فى تاريخ الشعر العربى. والمؤسف أننا لا نعرف سر هذه الأشطر، فهل هى حقا من شعر ابن دريد مع أن لغتها ركيكة مخالفة لشعره المعروف عنه؟ وإذا كانت له فلماذا نظمها؟ أكان يداعب بها أحد العروضيين متحدياً؟ ولماذا لم يعد إلى نظم مثل هذا الشعر السائب المخالف كل المخالفة لنهج الشعر فى تلك العصور؟ ولماذا لم يقف عند المقطوعة أى باحث آخر غير الباقلانى؟ كل هذه أسئلة لا جواب لها.

كذلك لابد لى أن أشير إلى القافية الغريبة كل الغرابة التى استعملها أبوالعلاء المعرى فى أربعة أبيات من مجزوء الرجز، نسبها إليه ابن خلكان فى كتابه (وفيات الأعيان) وهذا نصها:

«أصلحك الله وأبقاك، لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى لكى تحدث عهدا بك يا خير الأخلاء، فما مثلك من غيَّر عهداً أو غفل».

وعلى هذه الصورة أثبتها ابن خلكان وكأنها نثر لا وزن له، ولكن بعض الأدباء فكر فيها ووجدها موزونة مقفاة كما يأتى:

أصلحك الله وأبقاك لقد كان من الـ

واجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ

ـخالى لكى تحدث عهدا بك يا خير الأخل

لاء فما مثلك من غير عهدا أو غفل[٣]

إن هذه الأشطر الرجزية غريبة كل الغرابة، لأن المعرى- إن كان هو ناظمها حقا- قد أباح لنفسه ما لا يباح وهو أن يجعل أل التعريف قافية، لا بل إنه تمادى أكثر من ذلك، فجعل النصف الأول من كلمة «الأخلاء» قافية للبيت الثالث، ولكنه على كل حال قد حافظ على حرف اللام روياً للأبيات الأربعة على صورة عجيبة غاية العجب. ويبدو لى أنه لابد أن تكون وراء هذه الأبيات الغريبة حكاية ما كان يكون أبوالعلاء يداعب بها صديقا فيخرج على العرف الشعرى خروجاً تاماً ويرتكب ما لا يسمح به، والمحزن أن تاريخ الأدب العربى كان ينقل ولا يشرح الظروف الخاصة الكامنة وراء المنقولات، فهو يثبت الأبيات ولا يذكر ظروف نظمها وأسبابه.

مهما يكن من أمر، فقد استمرت القافية الموحدة تسيطر على الشعر العربى حتى ظهر الموشح فى الأندلس، وتاريخه معروف، وفيه نجد الشاعر العربى يخرج إلى القافية المنوعة التى تجرى وفق نسق ثابت يتكرر فى كل مقطوعة، وكانت أجرأ خطوة بعد ذلك هى التى خطاها شعراء العراق فى القرن الحادى عشر الهجرى عندما ابتكروا الشعر المسمى بالبند، وفيه نوعوا القوافى دونما نسق ثابت، فكان الشاعر يغير القافية عندما يشاء ولا يتقيد بنموذج معين، وهذه أول حالة فى الشعر العربى يكون فيها تنويع القوافى حرا تمام الحرية ولا يقيده إلا ذوق الشاعر، والمؤسف أن أسلوب البند بقى فى العراق، فلم ينتشر فى العالم العربى إلى درجة أن الأدباء فى بلاد الشام ومصر وتونس والجزائر والمغرب لم يسمعوا به إلا فى هذا العصر، وذلك بعد صدور كتابى «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢، ولذلك جاءت حركة الشعر الحر حركة مفاجئة، ولو كان البند معروفًا لذاب كثير من عنصر المفاجأة، والذى يهمنا هنا هو أسلوب تنويع القوافى، فإن الشعر الحر جرى مجرى البند فى عدم التزام نسق معين تجرى وفقه التقفية.

وفى عصرنا جنح الشعر العربى إلى التخلص من القافية بوصفها أسراً للشاعر، وبدأ ذلك منذ العقد الثانى من القرن العشرين، وكانت المحاولات الأولى تجارب فى حقل شعر الشطرين الخليلى نفسه خلافا لما صنع الأندلسيون من تنويع قوافى الموشحات، ومن أوائل الذين نظموا قصائد مرسلة من شعر الشطرين الشاعر جميل صدقى الزهاوى الذى اختار من شعره هذا قصيدة جعل عنوانها «الشعر المرسل» وجاء فيها

أسائلتى عن غاية الخالق اسكتى

فما لى على هذا السؤال جواب

إذا حيا الإنسان صادف منكرا

وإن مات لاقى منكرا ونكيرا

إذا قلت حقا خفت لوم مخاطبى

وإن لم أقل حقا أخاف ضميرى

أرى الناس إلا من توفر عقله

من الناس أعداءً لكل جديد(٤)

وهذه قصيدة تلفت النظر بخاصية غريبة فيها، فما كاد الشاعر يخرج على التقفية آتيا بشعر غير مقفى حتى جاءنا بأبيات شعر غير مترابطة، وإنما يقف كل منها معزولا مفروزا بحيث كان كل بيت فيها وحدة قائمة بذاتها فلا علاقة له بالبيت المجاور له، كان البيت الأول يتناول غاية الخالق من خلق البشر، وتحدث البيت الثانى عن متاعب الإنسان فى الحياة الدنيا وبعد الموت، وانشغل الثالث بحيرة المرء بين ضميره والناس، واهتم الرابع بنفور المجتمع من كل جديد، وإنى لأتساءل لماذا قطع الشاعر الجذور الرابطة للأبيات بمجرد أن نبذ القافية؟ كأنى به يعتقد فى صميم نفسه أن القافية هى التى تلم شتات المعانى وتوحد القصيدة، فما كادت تزول حتى انفرط عقد الأبيات وتساقطت معزولة لا يربطها رابط، ويبدو أن الزهاوى كان فى صراع مع فكرته هذه، فهو يعتقد من جهة بأن القصيدة المرسلة مقطعة الجذور، لا يشدها شىء بحيث يكوّن منها وحدة متكاملة، ومن جهة ثانية يحاول أن ينادى بالجديد ويعلن للوسط الأدبى أنه مقتنع بأن القصيدة المرسلة يمكن أن تكون مترابطة، وأغلب ظنى أن القصيدة السابقة تدل على الجانب غير الواعى من تفكير الزهاوى، أما الجانب الواعى- وهو الجانب المتحدى للوسط الأدبى- فقد أعطانا قصيدة أخرى جعلها الشاعر مترابطة المعانى رغم انعدام القافية، وبذلك يشعر أنه يثبت اقتناعه بضرورة التجديد، وفيما يأتى مقطع من قصيدة أخرى له مترابطة رغم كونها مرسلة بلاتقفية:

قد شجتنى حمامة تتغنى ... وق غصن لدن من الليمونِ
سجعت فى الصباح إذ يثب النو ... ر على النهْر والرّبى والبطاحِ
ورأتنى أدنو فكفت عن السجـ ... ـع كمن خاف طارئا قد يضيرُ
لا تخافى منى فما أنا إلا ... شاعر شجوه كشجوك جمّ
إنما نحن يا حمام سواء ... فكلانا قد أبعد الدهر إلفه(٥)

مهما يكن من أمر، فإن دعوة الزهاوى لم تنجح إلا لدى قلة من الشعراء مثل عبدالرحمن شكرى الذى وردت نماذج كثيرة للشعر المرسل فى ديوانه، فمن ذلك قوله فى مجموعته «ضوء الفجر»:

نرى فى اليوم ما هو فى أخيه ... كذاك حياة أبقار السواقى
ولولا عصب عينيها لكانت ... تعانى اليأس والسأم الدخيلا
ولولا خدعة الأمل المرجّى ... لأسلمنا النفوس إلى الحمام
وليس العيش إلا ما نعمنا ... به أيام غرح فى الشباب

ونلاحظ أن الأبيات مترابطة، وهناك اختلاف بين الأدباء حول الذى بدأ القصيدة المرسلة فى القرن العشرين، ويقول الزهاوى مصراً إنه هو الذى بدأ، ويؤيده فى هذا الحكم س. موريه فى كتابه (حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث)، وقد محص فيه قضية الشعر المرسل وبدايتها، ويؤكد موريه أن أول صورة ناجحة للشعر المرسل هى مسرحية «مقتل سيدنا عثمان» لمحمد فريد أبى حديد -يرحمه الله- وقد صدرت سنة ١٩٢٧، ووصل الشعر المرسل- كما يتابع موريه- إلى مستوى أعلى فى إنتاج على أحمد باكثير -يرحمه الله- وقد تحدث عن ذلك فى كتابه (محاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) القاهرة ١٩٥٨، وكان أول أثر مسرحى استعمل فيه على أحمد باكثير الشعر المرسل ترجمته المسرحية (روميو وجولييت) وقد سمى ذلك (النظم المرسل المنطلق والنظم الحر) وأقتبس منه المقطع الآتى:

طالما كانت تستيقظ فى الأسحار فتكتم أنفاسها

وتقبل ما بين عينىَّ فى رفق حتى لا توقظنى

وأسارقها الطرف حينا فحينا فألمح فى شفتيها ارتعاش الصبا

وقد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء

وفى عينيها اغتباط الطفل تملى من ثدى أمه

ثم يغزو التاؤب فاها الجميل

ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل

إلى جنبى وتعود إلى نومها فى طمأنينة وغزارة

إن هذا النص مرسل لا قافية تشطره باستثناء شطرين على أننى أتحفظ فى تسمية هذا وزنا؛ لأن أشطره نثر لا وزن له، ونصفها من المتدارك والخبب دونما تدرج ولا تحفظ. والمهم أن الزهاوى نفسه لم يتقبل دعوة الشعر المرسل لا فى ذهنه غير الواعى فحسب، وإنما فى وعيه الكامل أيضا، لأنه سرعان ما تنكر لهذا الشعر وعاد إلى الشعر المقفى سواء أكان ذلك بالقافية الموحدة أم القافية المنوعة، غير أن الزهاوى مضى بعيداً وانجرف إلى الطرف الأقصى المقابل عندما نظم مطولته الملحدة (ثورة فى الجحيم) التى تزيد أبياتها على أربعمائة، وقد جعلها موحدة القافية على روى الراء، مع

أنها طويلة طولا مفرطا، فإن ذلك لم يغره بترك القافية أو بتنويعها في الأقل، وهذا يدل دلالة أكيدة على أنه لم يكن جادا حين دعا إلى الشعر المرسل وحين هاجم القافية وهوّن من شأنها، فها هو يلتزم بقافية رائية في أكثر من أربعمائة بيت دونما سأم ولا ضيق.

والذى يبدو ليّ أن شعر الشطرين يحتاج إلى القافية- سواء أكانت موحدة أم منوعة- احتياجا هو من طبيعته، لأن موسيقى الشطرين عالية، وتساوى هذين الشطرين- ظاهريًا- يجعل من الضرورى أن يتميز الشطر الثانى بقافية قوية تنهى البيت لتبدأ بيتًا جديداً، ونحن نعلم أن البيت هو الوحدة التى تقوم عليها القصيدة فلابد من عزله عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع، وإلا فبماذا يتميز الشطر الثانى عن الأول؟ والواقع أن عدم وجود القافية يجعل نظام البيت لا داعى له، بحيث يصبح الأفضل أن نجعل القصيدة ذات شطر واحد، وقد يقول القائل الذى يجهل العروض العربى: ومن قال إنه شعر ذو شطرين؟ إن القافية هى التى تجعلهما شطرين فإذا أزلناها أصبح شعر الشطرين ذا شطر واحد، وأقول فى الرد على هذا: إن إجماع الأدباء والعروضيين والباحثين على أنه شعر ذو شطرين لم يأت مصادفة ولا اعتباطا؛ لأن الشطر الأول فى كثير من الأحيان يختلف عن الشطر الثانى بوجود العروض واختلافه عن الضرب، ولذلك كانوا يعينون التشكيلة بأنها مجموع العروض والضرب فلو كان ذلك الشعر ذا شطر واحد لما كان هذا، ومن ذلك كله يبدو لى أن شعر الشطرين لابد له من القافية، ولذلك لم تنجح محاولات الشعراء فى جعله مرسلا، والدليل على هذا أن الشعراء المعاصرين مازالوا حتى هذه اللحظة يختتمون شعر الشطرين بقافية، لأن الشعر المرسل منه لم ينجح، بينما أصبح أكثر الشعر الحر الآن مرسلا بلا قافية ويبدو ذلك أقل قبحا بكثير من مرسل الشطرين، والذى يلوح أن الشاعر المعاصر يستشعر فى صميم نفسه أن الشعر الحر قد يتقبل فيه الارسال بلا تقفية، أما شعر الشطرين فذلك فى كل الحالات مرفوض فيه تماماً، ولابد له من القافية مهما فعل الشاعر.

وبعد عصر شوقى، والزهاوى، والرصافى، وعمر أبى ريشة، وبدوى الجبل، وحافظ إبراهيم، وأفراد جيلهم جاءت فترة من الزمن أقبل فيها الشعراء إقبالا واضحًا على تنويع القوافى، تهربا من التصنع والإرهاق والرتابة التى قد تضفيها القافية الموحدة خاصة وأن الشاعر المعاصر بدأ يكتب المطولات ولم يعد توحيد القافية ممكنا، وكان التنويع فى البداية يتم وفق خطة مرسومة سواء أكان الشعر على شكل رباعيات أو سداسيات أو على شكل موشحات منوعة الأشكال أو على صورة مقطوعات حديثة

الأساليب لا نهاية لنماذجها، ونجد هذا لدى كثير من شعراء تلك الفترة مثل صلاح الأسير، وإيليا أبى ماضى، وإلياس أبى شبكة، وعلى محمود طه، وأمجد الطرابلسى، وجبران، وميخائيل نعيمة، ومحمود حسن إسماعيل، وفوزى المعلوف، وأبى القاسم الشابى، ومحمد الهمشرى، وشعراء آخرين نظموا الشعر بين العقد الرابع والعقد السادس من القرن العشرين، والملحوظ هنا أن تنويع القوافى كان يتم بالارتباط بنموذج معين يتكرر فى كل مقطع من القصيدة دون أن يخرج الشاعر على ذلك النموذج.

واستمر ذلك حتى بزغت حركة الشعر الحر عام ١٩٤٩، وأسلمت القافية إلى وضع جديد ليس له سابق شائع إلا فى البند الذى ظهر فى العراق فى القرن الحادى عشر الهجرى، أصبح الشاعر ينوع القوافى متقدمًا خطوة على ما وصل إليه شعراء المقطوعة السابقون، ذلك أنه أصبح ينوع القوافى على غير نظام محدد يأخذ به نفسه، وإنما يغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين ولا بمقاطع متساوية، ولنأت بمثال من شعر عبدالوهاب البياتى نختاره من قصيدته «الأمير السعيد»:

وأدرك الصباح شهرزاد
فسكتت وعاد
إلى نفس الحزن والشعور بالضياع
وأنت فى حديقتى تسير
يا سيدى الأمير
منفردا سعيد
تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء
فى قصرها الوردى فى أرجوحة الضياء
وهى تغنى أغنيات الهجر واللقاء
«يا فارس الضباب
عرّج على قصرى فى السحاب
إنى هنا وحيدة فى الباب
من زهر الليمون واللبلاب
ضفرت إكليلا لك الغداة

أموت يا فارسي الصغير

إن لم تعد إليَّ يا فراشة تطير

في حلمي يا حبي الأخير».(٦)

ونلاحظ هنا أن القوافي متتالية على غير تداخل؛ فالشاعر يأتي بما يأتي: (شهرزاد، عاد، تسير، أمير، حسناء، ضياء، لقاء، ضباب، سحاب، باب، لبلاب، صغير، تطير، أخير)، وهذا صنف من التقفية يكثر في الشعر الحر الأول لعبدالوهاب البياتي في فترته الأولى، والواقع أن عبدالوهاب البياتي قد تطور فيما بعد إلى استعمال القوافي المتداخلة في بعض الأحيان كما في القسم السادس من قصيدته «الموت في الحب»، أما نزار قباني فهو مغرم بالقوافي المتتالية المعزولة في كل شعره، وهذا يعطي قصائده صفة القصائد ذات المقطوعات غير المتساوية ولست أجده يداخل القوافي في أية قصيدة من شعره، وهذا- فيما أرى- يناسب شعره؛ لأنه لا ينظم القصيدة ذات الأعماق الرمزية والأبعاد السايكولوجية التي تتلاءم مع القوافي المتداخلة.

أما الصنف الثاني، وهو صنف القوافي المنوعة المتداخلة التي تتكرر على غير نسق، فهو يكثر في شعري منذ أول عهدي بالشعر الحر، وهذا مثال من قصيدتي «الأفعوان»:

أين أمشي؟ وأي انحناء

يغلق الباب دون عدوّي المريبْ؟

إنه يتحدى الرجاء

ويقهقه سخرية من وجومي الرهيبْ

إنه لا يحس البكاء

أين أين أغيبْ؟

هربي المستمر الرتيب

لم يعد يستجيب

لنداء ارتياعي، وفيم صراخ النداءْ؟

هل هناك ملاذ قريب

أو بعيد وإن كان خلف السماءْ؟

أو وراء حدود الرجاء

ثم ذات مساءْ

أسمع الصوت: سيرى فهذا طريق عميق

يتخطى حدود المكان

لن تعى فيه صوتا لغمغمة الأفعوان

إنه... سحيق

ربما شيدته يد فى قديم الزمان... إلى آخره[٧]

هنا نجد القوافي: "انحناء، مريب، رجاء، رهيب، بكاء، أغيب، رتيب، يستجيب، نداء، قريب، سماء، رجاء، مساء، عميق، مكان، أفعوان، سحيق، زمان" ويلاحظ هنا أن القافية كانت تأتى مرة على شكل «أ ب أ ب»، ومرة أخرى على شكل «أ ب ب أ». أما شعر بدر شاكر السياب الأول، فكان ذا قواف متداخلة مثل شعرى، وسأقتطف المثال الآتى من قصيدته «اتبعينى» يقول رحمه الله:

اتبعينى، ها هى الشطآن يعلوها ذهول

ناصل الألوان كالحلم القديم

عادت الذكرى به، ساج كأشباح نجوم

نسى الصبح سناها والأفول

فى سهاد ناعس بين الجفون

فى وجوم الشاطئ الخالى كعينيك انتظار

وظلال تصبغ الريح وليل ونهار

صفحة بيضاء تجلو فى برود

وابتسام غامض ظل الزمانِ

للفراغ المظلم البالى على الشط الوحيد

اتبعينى فى غد يأتى سوانا عاشقانِ

فى غدٍ حتى وإن لم تتبعينى

يعكسُ الموج على الشط الحزينِ

والفراغ المتعب المخنوق أشباح السنينِ[٨]

هنا نجد القوافى تتداخل كما يأتى: «نهول، قديم، نجوم، أفول، جفون، انتظار، نهار، برود، زمان، وحيد، عاشقان، تتبعينى، حزين، سنين»، ولو نحن راجعنا الشعر الحر الذى ينظمه شعراؤنا الآخرون مثل صلاح عبدالصبور لوجدناه ينتمى إلى أحد هذين الشكلين من التقفية، يقول صلاح فى قصيدته «أغنية ولاء»:

صنعت لك

عرشا من الحرير مخملى

نجرته من صندل

ومسندين تتكى عليهما

ولجة من الرخام صخرها ألماس

جلبت من سوق الرقيق قنيتين

قطرت من كرم الجنان جفنتين

والكأس من بللور

أسرجت مصباحا

علقته فى كوة من جانب الجدار

ونوره المفضض المهيب

وظلّه الغريب

فى عالم يلتفّ فى إزاره الشحيب

والليل قد راحا

وما قدمت أنت يا زائرى الحبيب[٩]

وهذا مقطع يحتوى على قواف متداخلة حينا، وغير متداخلة حينا آخر مع وجود أشطر سائبة لا قوافى لها، وقد أصبحت هذه الأشطر تتزايد حتى نبذ صلاح القافية نبذا تاما فى مسرحياته الشعرية.

نحن إذن بإزاء صنفين من التقفية المنوعة على غير نسق محدد: صنف القوافى غير المتداخلة، المعزولة، المتتالية كما فى قصيدة البياتى ، وصنف القوافى المتداخلة، كما فى قصيدتى وقصيدة بدر شاكر السياب.

والذى ألاحظه أن للقافية تأثيراً مباشراً فى شد القصيدة وجمعها فى وحدة متكاملة، حتى تكاد تكون هى الرابط الذى يوحد الأشطر، ولذلك يبدو لى أننا عندما نستعمل طريقة القوافى المتجاورة غير المتداخلة نساعد على صورة ما فى أن نجعل كل مجموعة من الأبيات مستقلة عن المجموعة الأخرى، فمجموعة الأشطر ذات القافية الرائية قد تنعزل الى حد ما عن مجموعة الأشطر المجاورة ذات القافية البائية، وبذلك تتكون القصيدة من وحدات مفروزة رابطها أضعف من الرابط الذى تخلقه القوافى المتداخلة.

ومن تفصيلات هذه الفكرة أن القافية المتداخلة صنفان:

١- القوافى ذات التداخل الجزئى المعزول وفيما يمكن أن تستمر القصيدة قائمة على وحدات معزولة حتى إذا استعمل الشاعر قوافى متداخلة وذلك حين تستقل كل وحدة بمجموعة قواف متداخلة فيما بينها، ولكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة أيضا، وإنما ينتهى تداخلها فى نقطة ما كما لو أننا رتبنا القوافى فى القصيدة كما يأتى:

(ب أب ب أب)   (ىردرردىر)   (س ع ع س س ع)

وهذه الحالة تبقى الوحدات مفصولة أيضا، وقد تجزئ جو القصيدة إذا نحن دققنا النظر فيها.

٢- القوافى ذات التداخل الكلى المترابط وهى التى تتداخل المجموعات المتجاورة فيها فتكون القوافى هكذا: (ب أأ ب ب أدأدب رأب ىرب س ر س أأددس س دع أ ع دع دس س ع دأ). هنا لا تبقى وحدات معزولة مطلقًا، وتصبح القصيدة كيانًا مترابطا مشدودًا يسعد السامع لأنه يشوقه إلى قافية معينة ثم يأتى بها فجأة، وهذا التسلسل الحر بلا تقييد، موجود إلى حد ما فى شعرى الحالى.

ومن أصناف القوافى الصنف الذى استعملته فى قصيدتى (الماء والبارود)، حيث أقول فى افتتاحيتها:

الله أكبر
الله أكبر
هتافة الآذان فى سيناء تبحر
من مدها تسيل فى الصحراء أنهر[١٠]

وقد التزمت هذه القافية المجردة من الردف والتأسيس طوال القصيدة كلها وكنت أخرج عليها كل مرة وألتزم قوافى أخرى غيرها، وفجأة أعود إليها وآتى بمجموعة أشطر تنتهى بها سواء أكانت متتالية، أم متداخلة مع قواف أخرى، وسرعان ما أعود وأترك القافية الأساسية واستعمل قوافى أخرى منوعة ثم أعود إليها، والملاحظ هنا أننى لم ألتزم بطول معين أو بنظام مقطوعة، وإنما بقيت القصيدة حرة حرية تامة على طريقة الشعر الحر ما عدا أننى كنت أعود إلى القافية الرائية الأولى فى أحيان كثيرة فأصبحت هذه القافية كأنها العمود الفقرى لقصيدة حرة حديثة، وهذا ما أقترح أن نطلق عليه اسم «الموشح الحر»؛ لأنه ذو لازمة لها قافية معينة تعود باستمرار، كما أن قافية اللازمة فى الموشح تبقى تعود فى نهاية كل مقطوعة، والفرق بين الموشح الحر والموشح الاعتيادى، أن موشحنا الحر الأول خال من نظام المقطوعة بعدد أشطرها المحدد، ونسق تفعيلاتها الثابت، وإنما هو شعر حر خال من قيود التقفيه خلوا تاما، وفيما يأتى مثل ثان من قصيدة "الماء والبارود"

الله أكبر

ضج بها المعسكر

يا صائمون انتظروا

إن وراء جدبكم جذر حنان سوف يزهر

وخلف حيرة العطاش كوكب أضاء

ورحمة من ربكم تتحدر

الله أكبر

يا صائمون ربكم قد سمع الدعاء

والطائرات أقبلت تهدر فى الفضاء

تقذفكم صواعقا وتمطر

على روابيكم لظى حرائق تريد أن تغرقكم فى برك الدماء

والله فى سمائه يقدّر

يدبّر

يمطر فوق صومكم أنداءً

يسقيكمو من يد أعدائكمو أحلى كؤوس الماءْ

ووجهه الغامر فى شراسة النيران كوثر

وطوق ورد أحمر

وبلسم وماء

مهما يكن من أمر فإن عبدالوهاب البياتى كان من أسبق الشعراء إلى محاولة التهرب من القافية، وقد بدأ هذا لديه بأن راح يورد أشطراً سائبة مفردة خلال قصائده الحرة ذات التقفية غير المتداخلة، ونجد هذا قائما أمامنا فى قصيدته «الأمير السعيد» التى اقتطفنا منها حيث كان لا يبالى أن تأتى كلمات لا مثيل لرويها مثل «الضياع، السعيد، الغداة» التى تركها بلا قواف تماثلها مع أنها جاءت وسط قواف اعتيادية لها مماثلات، ومثله فى هذا صلاح عبدالصبور فى «أغنية ولاء».

وأما أنا فلم أتخل عن القافية حتى اليوم وإنما أكتب هذا الفصل لكى أحتضنها وأشعل حولها الثريات، وألحّ على الشعراء ألا يتخلوا عنها، ومثلى فى هذا بدر شاكر السياب- يرحمه الله-، فها أنا ذى أمسك بمجلد ديوانه فلا أجد له ولو شطراً واحدا غير مقفى فى شعره كله سواء ما كان منه حراً، أو من شعر الشطرين، ولقد مات بدر سنة ١٩٦٤، وحتى لو سعد الشعر المعاصر بحياته حتى اليوم ما أظنه كان سيتخلى عن القافية، فإن بينه وبينها صلة حب حميمة متينة لا تنفصم عراها، وكان يرسل صرخاته الشعرية الأخيرة وهو يحتضر على سرير العذاب، ومع ذلك يتمسك بالقافية ويرفض أن يفلتها.

لقد كان عبدالوهاب البياتى -على كل حال- من أوائل الشعراء الذين بدأوا ظاهرة الانفلات من القافية، وحدث ذلك فى شعره تدريجيا، فبدأ أولا يترك أشطرا سائبة بين الأشطر المقفاة كما رأينا فى قصيدته «الأمير السعيد»، أما الآن فى مجموعاته الشعرية الأخيرة فلم نعد نسمع للقافية صوتًا وإنما يجرى شعره كما يأتى:

عندما يهزمنى الخليفة الأبله

فى هذا السباق القذر المجنون فى دائرة الضوء

رأيت الشمس فى عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون

خدم الملوك فى مزابل الشرق

رأيت الدم فى شوارع القارة مكتويا به الإنجيل والمنشور

مطبوعا به جبين نيرودا

على طوابع البريد والأبواب[١١].

والذى أراه أن قصيدته تفقد ميزة كبيرة، وتخسر خسارة فادحة باطِّراح القافية على هذا الشكل، والحقيقة أن ظاهرة التفلت من القافية لم تكن مقصورة على عبدالوهاب البياتى وإنما مشى بها معه جيل واسع من الشعراء، إنها ظاهرة طاغية على الشعر الحديث كله ينقاد لها كثير من شعراء الشكل الجديد، وإن كان طائفة من الشعراء ما زالوا يحاولون أن يأتوا ولو بقواف جزئية فى قصائدهم فلا يختمون الأشطر كلها بقواف، وإنما تكون طائفة من الأشطر مقفاة وأخرى سائبة، وسنقتطف فيما يأتى فقرة من قصيدة للشاعر عبده بدوى عنوانها «الآلات العصرية»:

لملمت الأحرف جنب الأحرف

لكن كلامى لم يوقد شمعه

جمعت وروداً جنب ورود

لكن حواراً لم يسمع فى الألوان

حدقت ولكنى لم أبصر شيئا

إلا أطرافا نادية من دمعه

إلا لوعه[١٢]

هنا نجد ثلاثة أشطر مقفاة وأربعة أشطر سائبة، ولكن الشاعر، وقد أبدع فى الصور والتعابير، لم يلتفت إلى ظاهرة طاغية حطمت قوافيه ولم تبق لها موسيقى، ويتبين لنا ذلك حين نقطع أشطره المقفاة المنتهية بالكلمات: (شمعة، دمعة، لوعة)، ذلك أن الشاعر قد جهد جهدا فنيا من أجل أن يقفى هذه الأشطر لكى تعطى القافية قصيدته قواماً صُلبا وترسيها على شاطئ الشعر الكامل، وحقيقة الأمر التى لم يلتفت إليها الشاعر أن قوافيه لم تنفع قصيدته فى شىء فكأنها ليست قوافى، ووجه ذلك أن مواقع القوافى من الأشطر لم تكن متماثلة، إن تقطيع الشعر المقفى الأول كان كما يأتى:

لكن كلامى لم يوقد شمعه

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

وتقطيع الشطر السابق له يجرى هكذا:

لملمت الأحرف جنب الأحرف

فعلن فعلن فعلن فعلن فع (مفعولن)

وهذا يجعل القوافى غير متجانسة ولا متساوية شكلا، لأن وزن أحدها (فع) ووزن الأخرى (فعلن)، والأشطر السائبة الأخرى تكون قافيتها حينا (فع) وحينا (فعلان)، وحينا (مفعولان)، والأذن لا ترتاح إلى هذا الخليط، وبذلك يضيع جمال الصور وغنى التعبير فى هذه الأشطر الجميلة وهذه ظاهرة لا تقتصر على الشاعر عبده بدوى، وإنما هى متفشية فى شعر أغلب شعراء الشعر الحر، وعبده بدوى من أكثرهم إبداعا.

ثم نعود إلى مسألة القافية، فنجد الشاعر الحديث يخرج من مرحلة ترك بعض الأشطر فى القصيدة سائبة حتى يدخل فى مرحلة نبذ القافية نبذا كاملا، والتفلّت من دائرة ضيانها، ويقول الدكتور عبده بدوى فى قصيدة له عنوانها "الأصابع المعدنية" لم يجعل لها من القوافى إلا واحدة بعيدة عن مثيلتها:

ياصاحبتى

دنيانا صارت محترقه

عُرّينا من أوراق الخلق الأول

أخطأنا، جد فنا، قسّمنا التفاحه

خالفنا وحشًا عصريًا بثلاثة أوجه

فلماذا لا نمشى فى بستان الواقع

ولماذا لا يمضى نهر لمصبه؟

حتى لا نهلك إذ نعدو خلف الآبار المسمومه

فى هذى الأيام القلقه؟

إن هذا الشعر جميل فى تعبيره، كله صور وغرابة، والشاعر عبده بدوى كما أعرفه من أغزر شعراء الجيل ثقافة، وله قدرة عجيبة على التلميح والرمز وحشد

الإشارات، غير أن قصائده الحرة تخسر خسارة فادحة وتنهار موسيقاها حين لا يجانس مواقع الأضرب كما سبق أن رأينا عند تقطيع أشطره، ولذلك نجد أن شعره اللابس شكل الشطرين يصعد إلى الذروة فى جماله وموسيقاه وصوره- غالبًا لا دائمًا- فى حين تنهار طائفة من قصائده الحرة بسبب هذه الظاهرة، ويستوى فى ذلك معه عشرات الشعراء فى مختلف أقطار اللغة العربية فنحن إذن بإزاء مسألتين اثنتين: الأولى- غياب القوافى، والثانية- ضياع ما قد يأتى منها لاختلاف مواقعها حين توجد.

وبعد هذه المرحلة التى آل إليها شعرنا الحر الحديث من غياب التقفية، ظهرت فى الشعر ظاهرة أسميها ظاهرة الشطر الطويل الذى يستغرق أشطرًا متعددة كثيرة وتأتى في آخره القافية، وهذا لون جديد من ألوان التفلّت، فتلك حالة تكون فيها القافية خافتة كل الخفوت لندرة ورودها، لأن الأشطر تبلغ من الطول والامتداد حدًا لا تعود معه القافية ذات رنين يلفت السمع إليه، ومن أمثله هذا الشطر الطويل قول نزار قبانى:

كان فى صدرك حقلان من القطن

وكان البرنس الأحمر مفتوحًا من النصف

وجرحى كان مفتوحًا من النصف

وكان المرمر الأخضر فى الحمام

مذبوحًا من الشوق

وكانت رغوة الصابون واللاوند

تجتاح البراويز

وتجتاح الثريات

وتجتاح مساماتى

وترمينى على الأرض شظايا(١٣)

هنا نجد فى الواقع خطوة مهمة نحو نبذ القافية نبذًا تامًا، فما أضعف رنين كلمة (شظايا) هنا حين جاءت بعد كل تلك الاستطرادات المتتالية.

ولا بد لنا أن نقول إن ظاهرة الأشطر الطويلة هذه لم تقتصر على نزار قبانى، وإنما استعملها طائفة من الشعراء، غير أن هؤلاء الشعراء سرعان ما وجدوا شطرًا أطول من شطر نزار قبانى فوقعوا فيه، ذلك هو شطر القصيدة المدورة التى انتشرت

بين الشعراء الشبان انتشاراً كبيراً، ولكى تفهم طول الشطر فى هذه القصيدة، لابد لنا أن نتذكر أن الشعر الحر لا يمكن أن يأتى بأشطر مدورة؛ وذلك لأن التدوير قيد، يغنينا الشعر الحر أن نقع فيه، ولماذا ينظم الشاعر شطرين يجمعهما التدوير وهو يستطيع أن يجمعهما فى شطر واحد طويل؟ إن الشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر إلى أى حد يشاء، وهذا ينفى الحاجة إلى التدوير أصلاً، خلافًا لشعر الشطرين الخليلى الذى يصح أن يقع التدوير فى آخر شطره الأول لكى يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشطر الثانى، ثم إن التدوير يمتنع فى الشعر الحر، لأن هذا التدوير يقع عند العرب فى العروض أى فى نهاية الشطر الثانى من البيت؛ وسبب هذا أن نهاية شطر الشعر الحر إنمّا هى ضرب لا عروض، والتدوير يقع فى العروض لا فى الضرب، وهذا يجعله غير قابل للوقوع فى الشعر الحر الذى ينتهى كل شطر منه بضرب كما قلنا.

ومع منطقية هذا الذى أقوله، أصبح الشعراء المحدثون يقعون فى التدوير فى شعرهم الحر، ولم يكتفوا بهذا وإنما ابتدعوا قصيدة حرة ينتهى كل شطر فيها بتدوير وقد تنتهى كل تفعيلة بتدوير، وذلك هو السبب الذى يجعلنى أعدُّها أنا قصيدة ذات شطر واحد مهما طالت وامتدت، ويبدو لى أن الشعراء اليافعين يعترفون هم أنفسهم بهذه الحقيقة البسيطة والدليل على ذلك أنهم لم يعودوا يرصفون القصيدة المدورة رصف الشعر الحر، وإنما راحوا يدرجونها إدراج النثر الاعتيادى بلا وقفات، وهذه هى النهاية القصوى لما وصلت إليه القافية من عدم الأهمية فى شعرنا المعاصر، فالقصيدة المدورة تخلو من القوافى كل الخلو، ومع ذلك فإن الشعراء الذين نبذوا القافية مازالوا يفرحون إذا ما وقعت قافية عفوية فى شعرهم الحر، ويدل ذلك على أنهم يعتقدون أن القافية جميلة محببة ولكنها، فى رأيهم، قيد للشاعر تسد عليه أفق الإبداع فهم يتحاشونها تحاشيًا للتكلف أما إذا ما وقعت عفوا فأهلاً ومرحبا بها، والواقع أن رأيهم هذا رأى غالط لأن القصيدة تكتسب أبعاداً رائعة حين يضع الشاعر قافية فى نهاية كل شطر من أشطر القصيدة، وذلك لأن القافية تحاصر ذهن الشاعر وتموسقه فيصبح قادراً على الإبداع، وتتفجر فى ذهنه معان بديعة ما كان ليصل إليها لولا وجود القافية، وتلك طبيعة الذهن البشرى كلما حاصرناه زاد إبداعًا وروعة.

وختاما أقول إن هذه جولة سريعة بين ظواهر التقفية فى عصرنا توخينا فيها الإيجاز، وكل ما أتمناه أن يتمسك الشاعر المعاصر بالقافية ولا يتفلت منها لأنها جزء أساس من موسيقى الشعر لا يصح الاستغناء عنه.

هوامش:

(١) (إعجاز القرآن) لأبى بكر الباقلانى (المطبعة السلفية) ص٥٨-٥٩.

(٢) (سائبة) اصطلاح رأيت أن أضعه اسما للشطر الذى لا قافية له.

(٣) نسخت هذه الأبيات من كتاب عبدالكريم الدجيلى (البند فى الأدب العربى تاريخه ونصوصه) وقد نقلها هو من كتاب (وفيات الأعيان)لابن خلكان فى ترجمة أبى العز مظفر بن إبراهيم الشاعر العيلانى الضرير.

(٤) ديوان الزهاوى، المطبعة العربية (القاهرة ١٩٢٤) ص٣١.

(٥) نقلها عن جريدة السياسة ببغداد الدكتور أحمد مطلوب فى كتابه (النقد الأدبى الحديث فى العراق) المطبوع فى القاهرة سنة ١٩٦٨ ص٢٢٤

(٦) ديوان عبدالوهاب البياتى/ دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص٢٠٠.

(٧) ديوان نازك الملائكة، دار العودة، الجزء الثانى (بيروت ١٩٧١) ص٧٧

(٨) ديوان بدر شاكرالسياب، دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص٣٩

(٩) ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة (بيروت ١٩٧٢) ص١٠١

(١٠) مجموعة (يغير ألوانه البحر) نازك الملائكة (بغداد ١٩٧٧) ص٢٥

(١١) (سيرة ذاتية لسارق النار) عبدالوهاب البياتى مطبعة الأديب (بغداد ١٩٧٤) ص٦٤

(١٢) (الحب والموت) د. عبده بدوى، القاهرة ص١١٥

(١٣) (أشعار خارجة على القانون) نزار قبانى، (بيروت ١٩٧٢) ص٨٩.

الفصل الثالث

سايكولوجية القافية

أصبح اتجاه كثير من شعراء الشعر الحر إلى نبذ القافية نبذًا تامًا سواء فى ذلك: القافية المنوعة، والقافية الموحدة، والواقع أن أسلوب شعرائنا فى معاملة القافية أسلوب المهتم بها أشد الاهتمام، فإن الشاعر الحديث لا ينبذ القافية لأنه ينكر أنها تضفى موسيقية على أشطره الحرة، وإنما ينبذها لأنه يظنها تعرقل عملية الإبداع لديه، ولذلك نجده يفرح حين تأتيه عفوا وبلا جهد قافية أو قافيتان، وهذا ملحوظ على الشعراء كلهم تقريبا.

والواقع أن ظاهرة نبذ الشاعر الحديث للقافية لا يمكن أن تنبع من سبب واحد، وإنما هى -فى ظنى- مجموعة أسباب، أبرزها ما قلناه من أن الشاعر مخطئ إذ يظن أن مسألة البحث عن الألفاظ المتماثلة أمر يقتل الحالة الشعرية الخصبة التى يكون فيها الشاعر وهو يبدع قصيدته، ويقص أجنحتها ويطفئ شعلتها، ومن ثم فإنه يفوز فوزًا عظيمًا إذا هو نبذ التقفية وانطلق حرًا من دونها، ويحدث ذلك خاصة لأن الشاعر يعتبر القافية حاكما طاغيا يحكم بالأرهاب، ويبدد طاقات المعانى المخزونة فى ذهنه خلال عملية الإبداع، وليت الشاعر الحديث يسمى القافية كما سميتها أنا يومًا «الملكة الجميلة المستبدة» فيصفها بالاستبداد، ولكنه لا يجردها من سحر جمالها الفريد، وبذلك يبقى لها نفعا لا شك فيه؛ لأنها تضفى وشاح الجمال على القصيدة إن لم يمنع ذلك من أنها ملكة مستبدة تريد أن تتحكم فى البيت كله، وتسيطر على ذهن الشاعر خلال الحالة الشعرية التى تخصب نفسه وتفتح أكمامها.

أما اعتقاد الشاعر بأن القافية تكبح من جماح الطاقة المبدعة عنده خلال نظم القصيدة، فقد ثبت لى وأنا أراقب نفسى خلال بزوغ القصيدة فى هذه السنوات الأخيرة، أن ذلك اعتقاد غالط لا أساس له، ذلك أن القافية- على عكس ما يتوهمون- تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقًا، ومن الوهم كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع فى معان متكلفة منظومة نظمًا مصطنعًا، إن مثل هذا إنما يحدث للناظم الذى لا يملك إلهامًا متفجرا، أما الشاعر الموهوب المبدع

فلا يقع له ذلك مطلقا، والتقفية- على العكس- مفتاح سحرى يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر.

ولندرس ما يحدث لنا حين ننظم القصيدة، إننا نبدأ شطرا من الشعر الحر نراه جميلا لأنه الشطر الأول والقافية فيه حرة الجناح غير مقيدة بشىء، ثم نبدأ الأحساس بأن القافية تحول بيننا وبين الانطلاق منها، إن معنى جميلا يضيع علينا لأننا لا نجد فى الذهن قافية جاهزة تماثل ما كان قبله، ولكن لنمض فى العملية دون أن يثبط هذا الأحساس عزيمتنا، فلسوف يحدث لنا شىء فريد مذهل، لقد توقفنا نفكر فى القافية الغائبة، وربما مددنا اليد إلى ورقة فارغة ورحنا نقيد فيها تقييداً محموماً كل ما يفد على الذهن من قواف مماثلة لما نبحث عنه، وبعد أن ننتهى نلاحظ أن شطرا كاملا قد هبط على الذهن لا ندرى من أين، ونلاحظ هنا شيئين مثيرين قد وقعا لنا

١- أن الشطر الوافد الغامض المنشأ أجمل من أى شىء قلناه فى القصيدة حتى الآن.

٢- أن القافية التى انتهى بها هذا الشطر ليست مما قيدناه فى الورقة- مع طول التفكير- وإنما طلعت من أعماق اللاوعى وأعطتنا أجمل شطر فى القصيدة.

ويدل هذا على أن القوى الباطنة فى النفس الإنسانية تتفتح كالوردة حينما تحاصر القافية الذهن، ولذلك نجد أجمل الشعر العربى قد نظم فى ظل القيود التى أضفتها القافية الموحدة على الشعر، وهذا هو عين السبب الذى يجعل الإنسان البدائى أقوى قدرة على حماية نفسه من الأخطار منا نحن الذين نعيش فى ظل السهولة التى تقدمها الحضارة إلينا؛ لأن الإنسان البدائى يستعمل قواه الخفية التى جهزه الله بها، أما نحن فقد ضيعنا هذه القوى؛ لأننا أهملناها ولم نعد نستعملها فذبلت وحاق بها الهمود، وهذا هو السبب الذى يجعل شاعراً مثل عبده بدوى يبدع فى شعر الشطرين المقفى إبداعًا أبين وأظهر من إبداعه فى ظل الشعر الحر الخالى من القافية، إن السهولة تمنح إجازة لقوى الذهن المبدعة، وهذه القوى الخصبة لا تتفجر إلا عندما تحاصرها الشدائد والصعوبات والأسئلة التى يلقيها عليها الشاعر.

ما مضمون هذا؟ إن القافية تحاصر الذهن الإنسانى حقا، ولكن لهذا الذهن طاقة عجيبة مذهلة فى خفائها وغموضها وانطوائها، فما يكاد يحاصر حتى تبدأ تلك الطاقة الخفية فى العمل فيتفجر الإبداع، إن الذهن بدلا من أن يعييه الحصار ويجعله يعقم، يلجأ إلى وسائله الغامضة الغريبة ويصبح أخصب وأكثر إبداعا وأروع أفكاراً،

وأنا أعد لحظات الحصار أكمل حالة يكون فيها الذهن الإنسانى فهو إذ ذاك يثمر ثماراً لا حدود لتنوعها وأصالتها وجمالها، ناقلا القصيدة الى أرفع ذراها الإبداعية.

ولقد تعلمت مع السنين، أن أتعطش، خلال نظم القصيدة، إلى هذه الفيوض الغامضة التى يبدو وكأنها تهبط على ذهنى من الغيب، فإن الأشطر تطلع علىّ طلوعًا أخاذا من مصدر غامض لا أستطيع تشخيصه، كما أننى لاحظت مراراً أن هذا الفيض كثيراً ما يتدفق وأنا قد تركت التفكير فى القصيدة وانشغلت بشىء آخر غيرها، فقد يحدث لى أن أكون مستغرقة استغراقا طويلا فى قصيدة أنظمها، وفجأة يطلع علىّ شاغل من الحياة الواقعية لا مهرب لىّ من الانصراف إليه تاركة القصيدة، وفى هذه الحالة، خلال التفكير فى شىء بعيد عن الشعر، تهبط علىّ أشطر كاملة بقوافيها، وعندئذ أترك عملى وأسارع الى الورقة أسجل عليها هذا الفيض، وفى أغلب الأحيان تكون هذه الأشطر أروع ما فى القصيدة، والواقع أن المسئول الأول عن بزوغها هو قيد القافية التى حاصرت ذهن الشاعر وألجأته إلى أن يستعمل طاقاته المخزونة التى زرعها فيه الله تعالى، وهذا أمر يجعل القافية مفتاحًا مسحوراً بدلا من أن تكون ما يظنه الشعراء قيداً يكبح عملية الإبداع الشعرى ويلجم العفوية، إن القافية -فى الواقع- هى التى تفتح الباب للنجوم وتنثرها فى سماء القصيدة.

وقد يكون أحد أسباب محاربة الشعراء المحدثين للقافية أنهم يريدون بمحاربتها إثبات شخصيتهم، لمجرد أن الأسلاف كانوا يتمسكون بهذه القافية، ويريد الشاعر المعاصر أن يتمرد ويقاوم وينبذ ما تمسك به أجداده ليكون له عالمه الشعرى الفريد الخاص المتميز، فالظاهرة إذن قد تنحصر فى أن تكون رغبة فى الاستقلال والإتيان بالجديد، والواقع أن الشاعر الحديث يسلك بهذا سلوك الطفل الذى يقاوم ما تريده أمه لمجرد إثبات شخصيته، مع أن فى طاعته لها مصلحته وسعادته وهو لا يدرى، إن القافية ضرورة شعرية ملحة لأنها تنشر على القصيدة وشاحًا ضبابيًا شفافًا، وتمرر عبر الكلمات تياراً كهربائيًا آسراً، وتشيع فى الأشطر حسًا جماليًا مرهفًا.

ومهما يكن من أمر، فأنا أعتقد أن تقفية القصيدة مطلب سايكولوجى فنى مُلحّ بحيث تكون الأشطر السائبة نقصًا فى الشعرية وإخفاقا لنغمها الجميل، والذى يلوح لىّ أن هناك تسعة عوامل مهمة هى التى تجعل من القافية تلك الضرورة التى لا سبيل إلى أن يستغنى عنها الشعر، وسأتناول فيما يأتى هذه العوامل واحداً واحداً محاولة أن آتى بأمثلة من الشعر ما كان ذلك ممكنا:

١- القافية، خاصة فى الشعر الحر، تحديد لنهاية الشطر، إنها جرس يدق ويخبرنا أن عبارة، أو مقطعا من عبارة، قد انتهت، ونحن نعلم أن الشعر الحر لا يحدد طول الشطر وإنما يتركه حراً يطول كما يشاء، فتأتى القافية أشبه بفاصلةٍ قوية الشخصية تفصل بين السطوح المستوية وتنهيها بحد يشخص كيانها، وبهذا يصبح لكل شطر كيان يميزه عن الأشطر المجاورة له، أو لنقل إن الأشطر تكون أشبه ببقع باهتة اللون فتأتى القافية حمراء أو زرقاء عميقة اللون وتقف مغايرةً للون السائد فتميزه وتهبه الشخصية، إن القافية هى نقطة القوة والصلابة فى كيان الشطر.

٢- القافية الموحدة توحيداً جزئيًا أو كليًا، فى القصيدة الحرة- غير الطويلة طولا فادحا- تصبح وسيلة لخلق وحدة فى القصيدة كلها، فهى تلم شتات الجو بالنغم العالى الذى تحدثه، إنها تربط بعض الأشطر ببعضها ربطا محكمًا، وتساعد على اختتام القصيدة، فهى حين تأتى فى آخر الشطر، بعد شطرين لهما قافية أخرى، إنما تعود بذاكرتنا إلى الشطر الأول الذى جاءت فيه قبل ثلاثة أشطر، وهذا الرنين يشعرنا بأننا ما زلنا سائرين على الخط، ويعطينا سعادة الإحساس بأن طريقنا مسلوكٌ مألوف، القافية اكتشاف جديد مستمر للوحدة الصوتية فى القصيدة، وهى نجمة متألقة يلقيها الشاعر على الطريق، إنها معالم مضيئة فى الدرب، ولذلك نفرح حين نصادفها وكأننا التقينا بحبيب فارقناه زمنا.

٣- القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة، إنها تجعله يحس أن الطريق واضحة وأنه مطمئن لا يسير فى غابة أو متاهة، وقد يكون دليلا على ما نقول أن نقرأ القصيدة المدورة؛ وهى قصيدة تُمتد صفحاتٍ بلا أية وقفات ولا قواف، وأنا شخصيًا أحس كلما قرأتها بنوع من المجهول المخيف يدير رأسى ويخنقنى، أشعر أننى فى متاهة، وبأن الدروب تضيق، وتتعاكس، وتتقاطع، وتغيب، فى ضباب راعب، ولنأت بمثال من شعر حسب الشيخ جعفر:

أضاعنى الباص الأخير، من ترى يوسع لى ركنا يقينى
البرد والمواصلات؟ غرفتى الوحيدة الضوء إلى الفجر
الجليدى الهزيل ليلة ضائعة الشارع فى ْ يينا، وحيداً
أنتحى ركنا بلا ذاكرة فى قهوة تعج بالأوانس الشقر
الملطخات تحت الأرض، لن أكتب شعراً هذه الليلة إنى

مطر يصنع طفل النخل فى بيننا، وعشب يابس يوقد فى
ضاحية تلتف بالسرو وشمس تنضج التمر الجنوبى،
وعظم مقمر يلهو به الصبية منذ ساعة، فارغة هى القنان
البيض منذ ساعة(١)

هنا أدى غياب القافية- التى هى حدود آمنة- إلى أن تصبح القصيدة تيهًا يدير الرأس ويسلب الإنسان حس الطمأنينة، فيحس أن الوجود غابةٌ رهيبةٌ لا وضوح فيها ولا محطة للتنفس.

٤- القافية تشعر بوجود نظام فى ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر لديه ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة، إن القافية تعبير عن تحكم الشاعر فى كل ما يقول، ولعله يصح أن نقرر أن القصيدة التى لا قوافى لها توحى بأنها متمردة على ناظمها، تسخر من قدرته على الموسقة والتنغيم، وتعبث برؤيته الشعرية.

٥- القافية جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعانى غير الواعية فيها، إنها تعبير عن الأفكار الداخلية التى لا يتعمدها الشاعر، وإنما تبزغ فى قصيدته من أعماق اللاوعى، ذلك أن الشاعر يهم بأن يقول الأشياء التى يفكر فيها تفكيراً واعيًا فتحايله القافية وتكشف لنا المخبوء، وتقول عن ناظمها ما لا يريد أن يرفع الستار عنه من فكرةٍ كامنة فى عقله الباطن وروحه المغيبَّة، تماما كما أن الايقاع وعدم الإيقاع فى أغانى الملحن الفنان يكشف حجبًا عميقة لا يدرى الملحن أنه يقولها، إن القوافى ضياءٌ كاشفٌ يُبرز الدخيلة المطوية للنفس الإنسانية إلى الخارج ويعطينا مفاتيحها، فلننظر فى مثال لهذا الذى نقول: قصيدة قصيرة للشاعر سميح القاسم سأدرجها كلها وأرجو ملاحظة قوافيها:

الخفافيش على نافذتى تمتص صوتى
الخفافيش على مدخل بيتى
والخفافيش وراء الصحف فى بعض الزوايا
تتقصى خطواتى والتفاتى
والخفافيش على المقعد فى الشارع خلفى

وعلى واجهة الكتب وسيقان الصبايا

كيف دارت نظراتى

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خبّئ فى الجدارِ

والخفافيش على وشك انتحارِ

إننى أحفر دربًا للنهارِ

إن القافية فى هذه القصيدة هى السر السايكولوجى الفريد فيها؛ فهى تكشف لنا أعماقًا نفسية بديعة، ففى بداية المقطوعة أشعرنا سميح أن هذه الخفافيش- التى هى رمز لشرطة إسرائيل واستخباراتها- تحيط به، وتلتف حوله وتطارده فلا تترك حوله فراغًا لا تحتله، إلى درجة أنه أصبح يتوهم وجودها حتى على ما سماه واجهة الكتب وسيقان الصبايا، والشاهد الذى نريد الاستشهاد به هنا موجود فى الأشطر الأربعة الأخيرة وقد حدد فيها الشاعر القافية، بدافع فنى غامض لم يشخصه واعيًا وإنما ساقته إليه شاعريته المبدعة، إنها أربعة أشطر رائية هى بالنص:

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خبّئ فى الجدارِ

والخفافيش على وشك انتحارِ

إننى أحفر دربا للنهارِ

فالشطران الأولان قد شخّصا كثرة الخفافيش ومكرها وسطوتها، فهى تبدو وكأنها قد غلبت الشاعر على أمره غلبة تامة، وقد أشعرنا الشاعر بكل ما مر من أشطر أن الخفافيش ناجحة في مطاردته، وفجأة، ومن دون أن يغير القافية جاء بشطر معاكس فى معناه لكل ما مر فقال:

والخفافيش على وشك انتحار

وبذلك هزنا هزًا عنيفا مفاجئا، وإنما تكمن قوة هذه الهزة فى أن القافية مازالت هى الراء ولم تتبدل، وهذه الظاهرة توحى بمعنى داخلى شديد التعقيد هو أن من الممكن القضاء على إسرائيل دونما تغيير لسياق الأشياء، ومن دون أن تشعر هى أو تنتبه، فكأنها تسير فى طريق صاح منبسط وفجأة تسقط فى كمين يقضى عليها، وهذا

ما صنعته القافية، فبالقافية الرائية كانت الخفافيش على الشرفة، وحتى على صورة جهاز تسجيل مخبأ فى الجدار، وبالقافية الرائية نفسها أصبحت الخفافيش «على وشك انتحار»، وترادف هذه الراء فى سطوة الخفافيش وفى انتحارها معا إشعاع سايكولوجى هزاز يشعرنا بأن القضاء على هذه الخفافيش شىء أكيد هو من طبيعة الأشياء، ولا يحتاج إلى جهد مستحيل كما يخشى المتشائمون، كذلك يشعرنا سميح القاسم أن انتحار إسرائيل سيكون مفاجئا لنا مفاجأة مذهلة وسيأتى دون أن نتوقعه، ومن دون أن تتغير طبائع الأشياء حولنا، وهذا ما توحى به القافية، فعلى روى الراء كان انتصار الخفافيش وبالراء نفسها اندحرت وانتحرت، وهذا يوحى بأن بذرة انتحارها كامنة فى انتصارها نفسه، وذلك يشعل فى النفس تفاؤلا عظيما، وهكذا أدى تواتر القافية إلى قيام لفتة سايكولوجية عمقت المعنى تعميقا شديدا وألقت عليه ظلالا جديدة ما كان الشاعر ليصل إليها لولا توحيد القافية فى هذا المقطع، ولو كان جاء بالمفاجأة على غير قافية الراء لفقد الشطر قوته وسطوته وإيحاءاته المذهلة.

٦- الوجه السادس فى ضرورة القافية أنها -فى جوهرها- نغم يموسق الشطر، أو هى تضيف لحنًا وجوًا إلى القصيدة، فما القافية لو دققنا إلا تكرار صوت معين فى نهايات الأشطر، وهذا الصوت المتكرر يوحى بأشياء، وتكرره يعمق الإيحاءات، فالقصيدة السائبة تفقد عنصرا مهما من عناصر الشعر، ولندرس نموذجًا من شعر محمود درويش يخاطب الصهاينة:

إن تذبحونى لا يقول الزمن

رأيتكم،

وكالة الغوث لا

تسأل عن تاريخ موتى ولا

تغير الغابة زيتونها

لا تُسقط الأشهر تشرينها

ولنلاحظ القافيتين «زيتونها وتشرينها»، إن الواو والنون هنا توحيان بأنين وبكاء، وهذا الأنين وهذا البكاء هو صوت الحق المذبوح صدر صدوراً غير واع، إن هنا إنسانا يُذبح هو الشاعر (الذى يرمز إلى الفلسطينى المسلم) ووكالة الغوث لا تهتم بموته ولا تسأل عن تاريخه، فكيف يقاوم الشاعر؟ تأتى القافية وفيها حرف مد (الواو والياء)

وفيها نون (زيتونها، تشرينها، الزمن)، وهى تشعرنا بأنين طبيعى يصدر عن الأشياء الصامتة وينبعث عن العدالة والحق والإحساس الفطرى، فحرف المد والنون عويل يقوم كالخلفية وراء عدم اكتراث السلطة المتوحشة البربرية بالمسلم المقتول، وسر جمال هذه الأشطر هو القافية النونية التى ينبعث منها العويل والأنين الممتد خلفية للصورة القاسية التى رسمتها الأشطر ظاهريا، وأجمل ما فى هذه الظاهرة أن الشاعر نفسه غير عارف بما صنع، فالمبدع يبدع ولا يشخص وجه هذا الإبداع، وهذه قاعدة الفن الأصيل دائما وقد قررها سقراط فى جمهورية أفلاطون منذ عصور بعيدة، فقال إن الشاعر يبدع أعمق إبداع، حتى إذا سئل أن يعين عناصر الجمال والأصالة فى قصيدته لم يستطع أن يشخصها أو يدرك سر الإبداع فيها، إنه عاجز عن تحليله أو إبرازه، وإنما يكون هذا من عمل الناقد الذى هو دليل فى الغابة الكثيفة التى يأخذنا إليها الشاعر، يدلنا على أن فيها طرقا واضحة وأنهاراً وطيوراً.

٧- القافية تيار كهربائى يسرى فى القصيدة ويرقرق فى ألفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون أن نعلم لماذا، إنها تكهرب السياق بمجرى موجة غامضة نستشعر سطوتها ولا نشخصها، فالقافية ليست مجرد حروف متصادية، إنها حياة الشطر، ولذلك خسر الشعر الحديث خسارة كبيرة بإطراحه لها، ولكى نثبت هذا ننظر فى الأشطر الآتية مثلا:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا فى الرمال

يداك الإلهيتان

سماءان فوق حدود المكان

إن هذه الأشطر البسيطة فى بنائها تشعرنا بأنها آتية من بعيد، من وراء الوعى. إن فيها نغمًا دافئا، وقبلات يحملها النسيم وأصداء هوى موسيقاه خافتة، موسيقى تنبعث قوية فى أول كل شطر، ثم تخبو كما تخبو الأصداء الآتية مع الرياح، إننا هنا نحيا فى كل لفظ الأشطر، والقافية هنا نسيم ناعم وأصداء خافتة تأتى من بعيد، هنا

نجد التيار الكهربائى سارياً فى الأشطر يهىء مغناطيسية واضحة ولا نستطيع أن نكتشف ذلك إلا إذا أسقطنا القوافى من الأشطر فقلنا مثلا:

يداك للمس الكواكب

ونسج السحب

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا فى المروج

يداك الإلهيتان

سماءان فوق حدود المدينه

إن السحر الذى كان يجرى فى هذه الأشطر قد انفرط، وخرجنا إلى واقع لا حياة فيه، أرض مجدبة ينقصها النبض وقد فقدت الألفاظ أجنحتها وسقطت على الأرض بلا حراك، إن كل لفظة فى أواخر الأشطر تصدمنا وتصفعنا ببرودتها ونشوزها وانعدام الحياة فيها، وكأننا دققنا مسامير خشنة متصلبة فى نهايات الأشطر، لقد انتهينا بخشبة وعزلنا كل شطر عن الذى يليه فزالت الألفة والإبداع والاندماج والتموج، كانت للأشطر أهداب وموسيقى تربط كل شطر بالذى يليه وتوحد الجو، فجاءت الكلمات الأخيرة يابسة كالحطب، خاوية جوفاء، إن السحر قد انفك، واستيقظنا من ذهول اللاوعى الى صلادة واقع متخشب، لقد وضعنا فى آخر كل شطر جثة، إننا قد شيعنا جنازة هذه الأشطر بمجرد أن أسقطنا القوافى عنها.

٨- يعتبر بعض الشعراء القافية قيدا يقص جناح الشاعر، والواقع أنها قيد حقا، فهذه حقيقة لا تنكر، وهى من عيوب القافية، ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح الشاعر؟ إن العيوب تبقى عيوباً أحيانا وتكون لها -مع ذلك- منافع عظيمة، كما أن المزايا قد تنقلب إلى عيوب بفعل قوى خفية -وهو أمر شرحته فى كتابى: قضايا الشعر المعاصر- والواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية ويرغب فى تحطيمه، خاصة حين يجد أنه قد أبدع شطراً جميلا ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السابقة، وإذ ذاك يحس بالنقمة على القافية كلها وقد يهجرها، ولكن لو تأنى هذا الشاعر واستسلم لانفعالاته الأصيلة ولتيار عدم الوعى الصادر عن ذهنه المكهرب لوجد أشطرا مقفاة كاملة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثا سحريا غامضا لا سبيل إلى تفسيره، وسرعان ما سيحس أنه ليس هو الذى صنع هذا، وإنما أبدعته قوة خفية

كامنة فى أعماقه، ولسوف يلاحظ، فى دهشة ذاهلة، أن القوافى التى انبعثت فتحت له أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله، وفى أحيان كثيرة تغير هذه القوافى مجرى القصيدة تغييراً مسحوراً، وبذلك أدى قيد القافية إلى ابتكار معنى باهر فذ جديد، يسير بالقصيدة فى درب لم يعرفه الشاعر ولم يخطط له.

والواقع أن توحيد القافية ولو جزئيا يقيد الشاعر حقا، ولكنه يفيده، إذ يحصره فى بقعة ضيقة محدودة بالقوافى القليلة الموجودة، وعند هذا يقوى بصر الشاعر فيرى التفاصيل فى البقعة الصغيرة ويذهب أعمق مما كان ينوى، ومما كان يستطيع، وبذلك يكون قد لجأ إلى الاستفادة من القوى الخفية والطاقات المجهولة فى الذهن الإنسانى. والواقع أنه ما كان ليرى التفاصيل والأعماق لولا التركيز الذى ساق إليه الحصار وضيق المكان، وعلى هذا أجد أن القافية تقوى بصيرة الشاعر تقوية عجيبة وتجنحه وتفتح له الأبواب المغلقة الغامضة، وتقوده فى دروب خلابة تموج بالحياة، إنها تفتح كنوز المعانى الخفية، بل إنها تنبت الأفكار، وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة.

٩- فى شعر النضال والمقاومة يعطى ترادف القافية إحساسا بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين، فالقافية قتال ومصاولة، وهى تنزل على السمع نزول الرعود، إن كل قافية قنبلة تنفجر فى آخر الشطر، فضلا عن أن القافية تقوم بعزل شطر عن شطر عزلاً قاطعا يوحى بوضوح الفكر، ويقترن وضوح الفكر عادة بالعمل والنشاط وقوة العزيمة، لذلك نرى وضوح الهدف وقوة التنفيذ ملازمين دائما لرجال الأعمال الناجحين، ولنأت بمثال من شعر نزار قبانى:

يا آل إسرائيل لا يأخذكم الغرور

عقارب الساعات إن توقفت لابد أن تدور

إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا

فالريش قد يسقط عن أجنحة النسور

والعطش الطويل لا يخيفنا

فالماء يبقى دائما فى باطن الصخور

هزمتم الجيوش إلا أنكم لم تهزموا الشعور

قطعتمو الأشجار من رؤوسها وظلت الجذور

ننصحكم أن تقرأوا ما جاء في الزبور

ننصحكم أن تحملوا توراتكم وتتبعوا نبيكم للطور

فما لكم خبز هنا ولا لكم حضور

من باب كل جامع، من خلف كل منبر مكسور

سيخرج الحجاج ذات ليلة ويخرج المنصور

إن هذه الأشطر من قصيدة نزار قباني «منشورات فدائية على جدران فلسطين» تحمل في كلماتها طبيعة القتال، ونكاد نسمع فيها قعقعة السلاح وهزيم التحدي، تسقط قافية الراء كالرصاصة في آخر كل شطر، وتعمق جو النضال، إن هذه القافية ليست أقل من طعنات، وقد عمق الأحساس بذلك أن وزنها كان «فعول» و«مفعول»

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول

فإن ترادف «مستفعلن» يوحي بفكرة جندي يركض ركضًا وهو يحمل خنجرًا، حتى إذا قاربنا نهاية الشطر جاءت طعنة بهذا الخنجر، ويشعرنا الحرفان الواو والراء بأن هذه الطعنات كانت ناجحة جميعًا، فكل قافية تقتل فردا من أفراد العدو، وتوحيد حرفي الروي هنا يضيف قوة وصلابة إلى اليد التي تطعن، حتى توحي إلينا الأشطر بأن هذه اليد العربية هي اليد العليا في القتال، وتواتر الواو والراء يشعرنا بأن النصر أصبح مألوفًا يأتي أوتوماتيكيًا في نهاية كل شطر، حتى بات إحساسنا العميق ينتظر الغلبة والتفوق مع نهايات الأشطر كلها.

والواقع أن فكرتنا هذه عن اقتران روح القتال بالأشطر المقفاة ليست مجرد مزاعم خيالية؛ لأن في وسعنا أن نتأكد منها بحذف التقفية من الأشطر وجعلها سائبة فنقول مثلا:

يا آل اسرائيل لا يأخذكم الصلف

عقارب الساعات إن توقفت لابد أن تمشي

والريش قد يسقط عن أجنحة النسور

والماء يبقى دائما في باطن التربة

هزمتم الجيوش إلا أنكم لم تهدموا الإحساس

هنا جعلنا فقدان القافية نحس أن هناك سقطة وهبوطًا وانهيارًا في نهاية كل شطر، لقد ضاع إشعاع الجرأة والتحدى الذى كان يدمغ كل شطر، ومات التيار الكهربائى الذى كان يسرى فى الكلمات، لقد باتت الأشطر السائبة معزولة عن بعضها وضاع الالتحام ضياعًا فاجعًا.

ولسوف أختم هذا الحديث الطويل عن معانى القافية بمثالين من الشعر يصلحان تطبيقا على ما قلنا، والمثال الأول للشاعر محمود درويش وقد جاءت الأشطر الأولى منه مقفاة، ثم اختتمها الشاعر بثلاثة أشطر سائبة، ونريد أن نفحص الأثر السايكولوجى لهذه الأشطر السائبة بعد مجىء الأشطر المقفاة، قال محمود:

إن حبى وموتى حقيقة

نبتت بين عشب سطوح البيوت العتيقه

واذكرينى كما تذكرين العناوين فى فهرس الشهداء

أنا صادقت أحذية الصبية الضعفاء

أنا قاومت كل عروش القياصرة الأقوياء

لم أبع مهرتى فى مزاد الشعور المساومْ

لم أذق خبز نائمْ

لم أساومْ

لم أدُق الطبول لعرس الجماجم

وأنا ضائع فيك بين المراثى وبين الملاحم

بين شمسى وبين الدم المستباح

جئت عينيك حيث تجمد ظلى

والأغانى اشتهت قائليها

إننا نجد هنا هذه القوافى: «حقيقة، عتيقة، شهداء، ضعفاء، أقوياء، مساوم، نائم، أساوم، جماجم، ملاحم» وقد حافظ الشاعر باهتمام على إقامة قافية فى نهاية كل شطر، شاعرًا أن قوافية تدل على عزيمته وتشعر بها إشعارا قويا، إن القافية تعزل كل شطر عن الآخر إشعارا بوضوح الفكر، وبمعرفة الشاعر لهدفه معرفةً كاملة لا يشوبها

ضباب، كانت القافية هنا عنصر وضوح وصلابة، وهذا منسجم مع القصيدة النضالية التى رمزت فيها الحبيبة إلى فلسطين.

وفجأة يأتى الشاعر بخاتمة القصيدة، ويدهشنا أنه جعلها فى ثلاثة أشطر سائبة، فما البلاغة فى هذا؟ وأول ما نقول إن الشاعر قد يكون متأثرا بالقرآن الكريم حيث يقول الله تعالى:

«ألم يجدك يتيما فآوى، ووجدك ضالا فهدى، ووجدك عائلا فأغنى، فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث».

وفيها جاء بفواصل «آوى، هدى، أغنى، تقهر، تنهر» وفجأة جاء بجملة سائبة لا فاصلة لها، والغرض من ذلك- فى نظرى الإشعار بانتهاء الكلام؛ لأن الاختلاف عما سبق يميز الأخير ويختم الحديث، ومثل هذا يمكن أن يقال عن أشطر محمود درويش، ولكن للظواهر كلها، فى الطبيعة وفى الشعر، أكثر من سبب واحد عادة، ولذلك نعود ونتساءل: لماذا يا ترى ترك محمود أشطره الأخيرة بلا قافية فكأن هناك سقوطا من عل بعد العزم والصلابة والوضوح؟ إن الأشياء هنا تتفتت وتتساقط ترابا:

بين شمسى وبين الدم المستباح

جئت عينيك حيث تجمد ظلىّ

والأغانى اشتهت قائليها

فى الواقع إن هذا المسلك بالنسبة للقافية كان شعريا فى لا وعى الشاعر، ولكى نفهم سر ذلك، نحتاج الى أن ننظر إلى البيت السابق لهذه الأشطر السائبة، إن آخر شطر ميمى القافية كان يجرى هكذا:

إننى ضائع فيك بين المراثى وبين الملاحم

وتلفت نظرنا كلمة «ضائع»، هناك إذن ضياع، والشاعر لم يعد يحس عزيمته البتارة كالسكين وإنما ضاع بين المراثى رمز الحزن والملاحم رمز البطولة، ولنلاحظ حرف المد فى هاتين الكلمتين فهو يوحى بالاتساع ويفسح مكانا كافيا للضياع بينهما، وهذه المراثى والملاحم هى ما يغنيه شعراء العرب الآخرون، والكلمتان توحيان بالخطابية المألوفة لدى شعرائنا والتفاخر الفارغ والتظاهر بالبطولة والعظمة، وما يكاد الشاعر يحس بالضياع حتى تموت القوافى ولا تعود ترد على ذهنه وقلمه، وعدم وجود

القافية في الأشطر الثلاثة السائبة هو المظهر العملي للضياع، إنه المعادل النغمي لهذا الضياع، وتنتهي القصيدة بكلمات تصف الضياع مكونة معادلاً تعبيريًا له: فالظل يتجمد، والأغاني تشتهي من يغنيها ولكنها لا تجد المغنى، أين المراثي الخطابية والملاحم المطبِّلة إذن؟ إنها كلها خواء، ولذلك ضاع الشاعر، وماتت عزيمته وارتخت صلابته، ونوت إرادته وأرسل أشطره كالخيل السائبة لا قافيةً بتارة تختمها.

ولنتناول مثالاً ثانيًا على ما نقول لنرى كيف ترتبط القافية بالتحليل السايكولوجي للقصيدة، فإذا وردت القافية كان لذلك ارتكازا على الظروف النفسية للشاعر، وإذا جاءت الأشطر السائبة ارتبط ذلك بمعنى عميق وراء الوعي يمكن للناقد أن يضع عليه أصابعه ويدل عليه في حين يبدع الشاعر ولا يعرف تفسير إبداعه، قال سميح القاسم في قصيدة قصيرة عذبة عنوانها «أنا وأنت» من الشعر الناجح للنضال الفلسطيني الذي يُعبِّر بالرموز:

زنبقتان في الثلوجْ

وجمرتان في الرمادْ

ونورسان يحلمان بالخليجْ

أنا وأنت يا حبيبتي

وبعد ساعة من الزمانْ

ستفرغ الشمس من الرقادْ

وتهدر الثلوج

جارفةً زنبقتين للمروج

وبعد ساعة من الزمان

ستفرغ الريح من الرقاد

وتجرف الرماد

والجمرتان تصبحان نجمتين

لا تسألينى كيف يا حبيبتى وأين

وبعد ساعة من الزمان

يموت في السفائن الضجيج

والنورسان يمضيان يمضيان

ويحلمان يحلمان بالخليجْ

هذه القصيدة مبنية بناءً جميلا كلَّ الجمال، فالمقطع الأول يقدم أزمةً وضياعًا يصوِّرهما الشاعر في واقعية دون أن يعلن أي حزن يحسه، هناك أولاً زنبقتان مطمورتان في الثلوج لا تستطيعان حركة ولا تنشران عطرا، وهناك ثانيًا جمرتان قد تكاثف فوقهما الرماد فمنع تأججهما وحرم الحياة من دفئهما، وهناك ثالثا نورسان محرومان يحلمان بالخليج ولا يستطيعان الوصول إليه، فهذه الفقرة الأولى من القصيدة تصور أزمة ثلاثية الفروع تشمل الزنبق والجمر والنورسين، ولنلاحظ أن الشاعر قد صور هذه الأزمة بشعر سائب لا قوافي له من أي نوع(٢). وعلى أساس تفسيراتنا وتحليلاتنا يكون هذا بلاغيا تماما؛ لأن الشاعر متأزم وقد اضطربت أفكاره، ولم يعد النظام ووضح الفكر قادرين على الانبثاق من نفسه، والقوافي كما قلنا ترتبط بالاستقرار النفسي وصلابة الروح فهي لا تنبع من القلق والضياع مطلقا، ولا يتناقض هذا الحكم مع وجود القافية في شعري الحزين المتصف بالضياع وفي شعر نزار والشعراء الآخرين فإننا كلنا لا نتخلى عن القافية مهما كان الموقف، أما سميح ومحمود وجيلهما فإنهم يتخلون عن القافية حينا ويلتزمونها حينا، والشاعر المبدع منهم هو الذي يلهمه حسه الفني المواضع التي يتخلى فيها عن القافية والمواضع التي يلتزم بها فيها.

ويمضي سميح في بناء قصيدته فيعطينا ثلاثة مقاطع كل مقطع منها يحلُّ عقدة من العقد الثلاث التي سببت الأزمة، ففي المقطع الأول تنحل مشكلة الزنبقين المطمورتين في الثلج، فإن الشمس (الأمة العربية) تستيقظ فتذوب الثلوج وتسيل أمواجها الدافقة وتجد الزنابق السجينة نفسها في وسط المروج الحية الخضر، وفي المقطع الثاني تنكشف هموم الجمر المدفون في الرماد لأن الرياح (وهي الشعب الفلسطيني) تجرف الرماد فتبرز حمرة الجمر وتنتشر حرارته حتى يتحول إلى نجمتين، وفي المقطع الثالث تنحل أزمة النورسين فينطلقان في الفضاء نحو الخليج، المقاطع الثلاثة إذن تحل الأزمات ويجد الشاعر نفسه ويقابل سعادته، لذلك تلاحظ أن أشطره تمتلك قوافي فوراً، فما كاد الشاعر يخرج من قلقه وضياعه حتى عاوده وضوح الفكر والشعور بالاستقرار فاستطاع أن يدخل النظام إلى قصيدته ومدت القوافي رؤوسها الجميلة الملونة.

وتهدر الثلوج

جارفة زنبقتين للمروج

أو

والجمرتان تصبحان نجمتين

لا تسأليني كيف يا حبيبتى وأين؟

ولابد لى أن أشير إلى أن سميح عرض الأزمة فى مقطع واحد، ثم عرض الحلول الثلاثة فى ثلاثة مقاطع كاملة، وهذا يشبه أن يكون تفاؤلا إثباتًا للانتصار الذى يعتقد الشاعر أنه سيكون أقوى وأطول عمراً من الهزيمة والاستسلام، فالانتصار هو الحقيقة الدائمة، أما الهزيمة فهى عارضة عابرة.

وبعد، فإن هذا يثبت أن تحليلاتنا السابقة وأحكامنا على علاقة القافية بما نسميه «سايكولوجية القصيدة» وما وراء الوعى فيها كانت أحكاما ذات جذور، والواقع أن القافية ليست مجرد كلمات عابرة موحدة الروى وإنما هى حياة كاملة، إنها العصب الحى فى الشطر، ولا ينبغى لنا مطلقا أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى فى القصيدة وإلا جاء نقدنا باهتًا سطحياً.

الفصل الرابع
سايكولوجية القصيدة المدَّورة

لابد لنا، قبل أن نبدأ بدراسة القصيدة المدوَّرة، من أن نقدم لها تعريفًا يشخِّصها، فأغلب الظن أن عددًا من الأدباء، وحتى بعض الشعراء لا يعرفون معناها المحدد المضبوط، والواقع أن لفظة «المدوَّرة» مأخوذة من ظاهرة التدوير فى الشعر العربى القديم، تلك الظاهرة التى وقفت عندها فى كتابى «قضايا الشعر المعاصر» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٢

والتدوير معروف لدى الأدباء، وقد عرفه القدماء بأنه تنازع شطرى البيت لكلمة واحدة كما فى بيت شاكر السياب فى قصيدته (أهواء) من البحر المتقارب:

ومن أجل عينين لا تستطيعا   ن أن تنظرا دون ظلّ ابتسام(١)

وقد اشترك الشطران فى كلمة «تستطيعان» فكان أكثرها فى آخر الشطر الأول ونونها فى الشطر الثانى.

وقد ذكرت فى ذلك الفصل من كتابى أن الشعر الحر يتميز على شعر الشطرين «الخليلى» بأنه يستطيع أن يمد العبارة ما شاء الشاعر بحيث لا يبقى داع للتدوير، بدلاً من أن يجعل الشاعر فى قصيدته شطرين يجمعهما تدوير يلجأ إلى أن يجعلهما شطرا واحدا طويلا، وهذا كما قلنا، ينفى الحاجة إلى التدوير أصلا.

وقد حاولت فى هذا الفصل من كتابى أن أتناول التدوير تناولاً نوقيًا، وهو أمر لم يفعله القدماء لأنهم لم يحاولوا أن ينصوا على المواضع التى يكون فيها التدوير سائغا وجميلا، والمواضع التى ينبو فيها ويثير النفور، وكان يبدو لىّ خلال ذلك أن الشاعر الأصيل المتمكن من فنه يعرف تلك المواضع بفطرته، لذلك لا نجد كبار شعرائنا وقعوا فى تدويرات نابية لا يقبلها الذوق، وبعد أن وضعت قواعد قليلة حاولت فيها ضبط التدوير اجتهادا واعتمادا على سليقتى، رحت أتناول التدوير فى الشعر الحر، وقد انتهيت إلى أن هذا الشعر الحر إنما هو شعر ذو شطر واحد تنطبق عليه كل قواعد الشعر ذى الشطر الواحد، مثال ذلك أن كل شطر فى الشعر الحر مستقل تمام الاستقلال بحيث يمتنع التدوير فيه، وسبب ذلك أنه ليس من المعقول أن يبدأ الشطر

المستقل بنصف كلمة، ثم لاحظت أن التدوير عدو القافية المشاكس العنيد فهو ما يكاد يردْ فى آخر شطر مقفى حتى يقضى على قافيته، وقد جئت على هذا بمثال من شعر جورج غانم ضاعت فيه القافية بسبب استعمال الشاعر للتدوير فى قصيدته الحرة، ولنأت هنا بمثال ثان نختاره من شعر عبدالوهاب البياتى حيث يقول:

وهجرت قريتنا وأمى الأرض تحلم بالربيع(٢)

ومدافع الحرب الأخيرة لم تزل تعوى هناك

وكلاب صيدك لم تزل مولاى تعوى فى الصقيع

وكان عمرى آنذاك

عشرين عام

إن لفظة (الصقيع) هذه كان ينبغى أن تكون قافية مجانسة للفظ (الربيع) ولكن الشاعر أضاعها لأنه جعل الشطر مدوًرا فأصبحت القافية الفعلية «الصقى»، أما عين الكلمة فقد انصرفت إلى موضعها الصحيح فى أول الشطر التالى « ع وكان عمرى آنذاك»؛ لأنها تكمل الثغرة الفارغة فى أول تفعيلة الكامل وقد تركها الشاعر مثلومة فى أولها فلابد لها من أن تتعلق بالعين لتكتمل، وبذلك أصبحت الأشطر خلواً من القافية، فالربيع تقابلها «الصقى» وهما ليستا متماثلتين تماثل القوافى، وأمثال هذا هو الذى جعلنى أحكم بأن التدوير يقتل القافية قتلا ويحرم الأشطر منها.

إذن بدأ التدوير الذى أعنيه يظهر فى الشعر الحر ويخرب تفعيلاته ويمزق قوافيه منذ عام ١٩٥٣، وكنت قد لاحظت أن طائفة من الشعراء أصبحوا يكثرون منه فى شعرهم الحر إلى درجة تجعل الوقفات معدومة والتنفس صعبا، ولذلك قررت أن أنظم مقطعا من الشعر مصطنعا أجعل كل تفعيلاته مدورة قاصدة بذلك أن أثبت للزملاء من الشعراء أن مثل ذلك الانهماك فى التدوير لا يناسب الشعر الحر، وبالفعل تناولت القلم ورصصت التفعيلات الآتية رصًا لا شاعرية فيه وقد جعلت التفعيلات كلها مدوَّرة بلا وقفة من أى نوع وهذه هى التفعيلات:

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش أحلامًا

طرياتٍ ورش العطر خدّ الليل والدنيا تُلفّع كلّ ما

فيها بأستار الظلام المدلهمّ البارد القبرىّ وانتاب

المدى خوفٌ من المجهول، يا قلبى تيقَّظ واتركِ

الأوهام تجنى كل باقات الأمانى، امسك الجذلان

بالأفراح والرغبات قد نفض النعاس وعاد يملأُ

مشرقَ الدنيا ضياءً وابتسامات فدع فتن الصباحِ

المشرق المسحوب ينفذ لا تكن حيران مقطوع الرؤى...

كانت هذه فى الواقع أول قصيدةٍ مدورة عرفها شعرنا الحديث فى ذلك التاريخ المبكر، وقد نظمتها نظما عاجلا غير فنى لتكون مثلاً للرداءة لا أن تكون قصيدة أعتز بها، ولذلك علقت عليها قائلة «أليس هذا نظما سمجًا ميتا لا يحتمل؟! إن قراءته غير ممكنة، وهو لترادفه السريع مملٌ رتيبٌ يتعب السمع ويضايق الحس الجمالى لدى القارئ وأبرز ما ينقصه هو الوقفات»، ذلك أن السكتة فى آخر الشطر والبيت كانت وما تزال عنصرا مهمًا فى القصيدة، إن للسكوت وقعًا شعريًا يعادل وقع الأشطر نفسها، ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا، ومهما يكن من أمر فإن المقطع المدور الذى نظمته للتمثيل قد تحول لدى شعراء الجيل اليافع إلى ما نسميه بالقصيدة المدورة[٣].

وأول ما ينبغى أن نقوله إن المقصود بالقصيدة المدورة تلك التى تنتهى كل تفعيلاتها بتدوير، وهذا ما يجعلها - حسب مقاييسى - قصيدةً ذات شطر واحد مهما طالت وامتدت، ويجرنى هذا إلى أن أحدد معنى الشطر فى القصيدة الحرة، فلسوف يتساءل بعض القراء عما أقصده بكلمة الشطر ولماذا أصف القصيدة المدورة بأنها ذات شطر واحد، بدلا من أن تكون لها أشطر كثيرة متفاوتة الأطوال كما فى سائر الشعر الحر، والواقع أن لانتهاء الشطر فى الشعر الحر ثلاث علامات تدل عليه وأوجزها فيما يأتى:

١- أبرز علامة تثبت انتهاء الشطر هى القافية، فما تكاد تأتى حتى تشعرنا أن شطراً قد انتهى وسيبدأ شطر جديد، وهذا مشروط طبعا بأن تكون القافية محتويةً على شروطها مثل انتهاء التفعيلة كما مر بنا.

٢- حين لا تكون القافية موجودة، كما فى كثير من الشعر الحر الحديث، تقوم الفاصلة بالوقفة التى تشعرنا بأن الشطر قد انتهى، والفاصلة مصطلحٌ أستعيره من الدراسات القرآنية، وأقصد به فى الشعر الكلمة المماثلة للقافية على أن تخلو من

حرف الروى مثل «حصيد، سلام، رؤوف، نزاع، وجوم»، فهذه فواصل لا قواف لأنها خلت من حرف روى يجعلها قوافى، ومثال الفواصل موجود فى المقطع الآتى من قصيدة للشاعر خليل خورى:

إن الدليلَ هو الدليلْ

لا الشمسُ عافت برجها والأرض لم تجف المدار، ولا الفصولْ

غيرن من جريانهن، فما عدا مما بدا؟

راهنت من دهر على هذى الخيول

راهنت، لم تربح، وضيعت الرهان

راهنت ما جلىّ حصان

منها ولا صلىّ ولا انقلب الزمان(٤)

هنا نجد الفاصلة تنتهى بانتهاء التفعيلة وبذلك يكتمل الشطر خاصة وأن الشاعر لاءم وقفات المعنى مع وقفات الشطر، أما لدى الشاعر المبدع عبدالوهاب البياتى فقد ضاعت قافية الشطر كما سبق أن رأينا.

٣- نستطيع أن نميز شطر الشعر الحر ونعين نهايته عندما يجعل الشاعر تفعيلة الضرب مصابة بعلة زيادة أو علة نقص كأن ينظم قصيدة حرة يجرى وزنها هكذا:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

متفاعلن مفعولن

متفاعلن فعلاتن

وهنا دلتنا التفعيلات الختامية على نهايات الأشطر لأن هذه التفعيلات لا تقع فى الحشو مطلقا، وإنما تقع فى ضرب القصيدة وبذلك يشعرنا وجودها بنهاية الشطر.

هذه إذن ثلاث علامات مميزة تشعرنا بانتهاء الشطر فى القصيدة الحرة، وهى كلها معدومة فى القصيدة المدورة ولذلك عددناها قصيدة ذات شطر واحد طويل كل الطول.

ونعود الآن إلى القصيدة المدورة وقد حكمنا بأنها قصيدة ذات شطر واحد؛ لأن كل العبارات المنتهية بتدويرات ليست فى الواقع أشطرا، وهذا فيما أظن شيء يحس به شعراء القصيدة المدورة أنفسهم لأن من بينهم شعراء أعرضوا عن كتابة هذه القصيدة على أشطر، وراحوا يرصفونها كما يرصف النثر فى أسطر كاملة متوالية، ولنأت بمثال من قصيدة مدورة للشاعر المبدع حسب الشيخ جعفر وعنوانها «أوراسيا» وهذا أولها:

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقعها، أرتدى معطفى وأغادرُ
غرفتى، البهو منطفئٌ، والخفيرة تنصحنى أن أغطى رأسى
خوفًا من البرد، أشكرها مسرعًا، أتوقف عبر الحديقة،
أسمع خطواً بطيئًا ومقتربًا، أتبينها فى الضباب الخريفىّ، منذ
أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتى، وجهها مثلما كان يوقفنى
غامض الهمس فى صورة المتحف، الريح ساكنة والحديقة
تصغى: (إذن جئت فلنتجول قليلا ولكننى فى الحديقة منذ
أسابيع أرقب مصباحك المتوهج دون المصابيح، لِمَ كنت
تجهل موعدنا المتكرر؟) أعرف موعدنا غير أنى أخشى
اختفاءك، أكره أن يتبدّد وجهك فى الضوء (مهلك، هذى
يدى فى أصابعك المسترية تخفق دافئة، دعك من شكك
المتسائل)(٥).

وماذا نجد فى هذه القصيدة؟ إن موقف الشاعر الحديث من التدوير قد تغير تغيُرًا كاملاً، ففى بداية حركة الشعر الحر كان الشاعر «يقع» فى التدوير لأنه أحيانًا يحتاج إليه فى بناء قصيدته أو ذلك ما يتوهم، وكان الشاعر إذ ذاك يصاب بكل ما يصاب به من «يقع» من إحساس بأن الوقوع مفروض عليه، وأن الأفضل له ألا يقع فيه وإلا تعب وأتعب القارئ. أما الآن فى أواخر القرن الرابع عشر الهجرى (السبعينات الميلادية) فإن الشاعر أصبح (يوقع نفسه) فى هذا التدوير، والفرق واسع بين من يقع ومن «يوقع نفسه»، فإذا أردنا أن نشخص هذا الفرق قلنا إن من (يقع) فى الشىء يكون ذلك منه عملا غير إرادى فكأنه يقع دون أن يقصد، أو لنقل إن بعض مستلزمات النظم قد أوقعته فى التدوير، وأما من (يوقع نفسه) فهو يفعل ذلك بإرادته ويتعمده

ويلتمسه وبذلك تصيبه نتائج كل تعمد قسرى، ولو تأملنا شطر حسب الشيخ جعفر الطويل الذى اقتطفناه لخرجنا بالنتائج الآتية:

١- النتيجة الأولى: أن التدوير قد قتل تعدد الأشطر قتلاً كاملاً وجعل الأسطر التى قرأناها شطرا واحدا طويلا، وربما ظن المصغى إلى المقطع أن سبب هذا التدوير المستمر حرص الشاعر على أن يكمل جملته دون أن يتوقف فى وسطها، وهذا وهم يؤيده الناقد الرصين طراد الكبيسى حين يقول: «إن التدوير انسيابٌ فى الكلام دون توقف حتى يتم المعنى مهما بلغ طول الجملة أو السطر»[٦]، والواقع الذى فات أديبنا الشاب أن من الممكن أن تطول العبارة وتمتد ما يشاء الشاعر فى أشطر غير مدورة؛ لأن التدوير ليس شرطا فى طول الجملة، ولكى نثبت هذا نقتطف جملة وقعت فى شطر طويل بالغ الطول من شعر نزار قبانى الذى يقول:

حين أحببتك صارت
ضحكةُ الأطفال فى العالم أحلى
ومذاقُ الخبز أحلى
وسقوط الثلج أحلى
ومواء القطط السوداء فى الشارع أحلى
ولقاء الكف بالكف على أرصفة (الحمراء) أحلى
والرسومات التى نتركها فى فوطة المطعم أحلى
وارتشاف القهوة السوداء،
والسهرة فى المسرح ليل السبت
والرمل الذى يبقى على أجسامنا من عطلة الأسبوعِ
واللون النحاسى على ظهرك من بعد ارتحال الصيف أحلى
والمجلات التى نمنا عليها
وتمددنا وثرثرنا لساعات عليها
أصبحت فى أفق الذكرى طيورا[٧]

إن هذه الأشطر كلها تشكّل جملةً واحدةً طويلةً طولاً بالغًا، ومع ذلك لم يشعر نزار بحاجة إلى أن يدور كل الأشطر وإنما اكتفى بتدوير ثلاثة أشطر، وكان يستطيع

أن يتجنب تدوير هذه الأشطر أيضا لولا أنه أراد أن يتحاشى تكرار كلمة «أحلى» أكثر مما كررها، وأعود الآن إلى سؤالي المهم الذي ألقيته في كتابي «قضايا الشعر المعاصر» وهو بالنص: «ولماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أسطر مدورة؟ لماذا لا تستغرق عشرة أسطر غير مدورة؟»(8). والواقع أن التدوير لا يرتبط بطول العبارة وإنما هو مجرد انشطار اللفظة إلى قسمين كل منهما تفعيلة، وإذن، بعد أن قدمنا هذا الدليل الحي أصبح من الممكن أن نحكم بأن دافع الشاعر الحديث إلى تدوير كل تفعيلات قصيدته لا يبرره حرصه على إتمام العبارة الطويلة، وإنما لابد لنا- باعتبارنا نقادا- من أن نبحث عن سبب آخر يعتمل في الأعماق النفسية الخفية للشاعر الحديث يدفعه إلى التزام التدوير هكذا.

٢- النتيجة الثانية للتدوير: أنه قد أجهز على القوافي وطردها طردا تامًا وسحب جثتها بعيدا عن أعين القراء، ولابد لنا من أن نشير إلى أن المقطع المغرق في التدوير، الذي أوردناه من شعر حسب الشيخ جعفر لم يحاول التقنية مطلقًا، وإن لم يخل من كلمات قليلة غير مدورة ولكنها لا تخرج عن حكم التدوير إلا في موضع واحد هو قوله: «قليلا: فعولن». والحقيقة أن القصيدة المدورة ثورة أكيدة على القافية لأن التقفية والتدوير أمران متعارضان لا يمكن أن يجتمعا، فما يكاد الشاعر يدور الأشطر حتى تختنق القافية وتموت ولا يبقى لها أثر في القصيدة، كما سبق أن رأينا في أشطر عبدالوهاب البياتي، ولكن الموضوعية والدقة تقتضيان أن استثني هنا القافية الداخلية التي يمكن أن يوردها الشاعر في قصيدته المدورة، ومع أنني لا أنظم القصيدة المدورة مطلقا إلا أنني قد أدور مقطعا قصيرا من أجل إيراد القافية الداخلية، وقد فعلت ذلك في قصيدتي «نجمة الدم» التي نشرتها مجلة «الشعر» بالقاهرة سنة ١٩٧٧ وفيها أقول:

أشتاق في الليل يا حبيبي لأن أغنيك
أصحب البحر كي نلاقيك
في ضلوع الحنين والحلم نحن نؤويك
غير أن المدى ببيروت يرتدي معطف الدخان

ففي هذه الأشطر جاءت القوافي الداخلية (أغنيك، نلاقيك، نؤويك) وتعريف القافية الداخلية أنها تلك التي تأتي في حشو الأشطر لا في نهاياتها وهي هنا قد

امتدت فبسطت حكمها على تفعيلتين، ولذلك عددناها داخلية على أساس أن القافية الاعتيادية تختتم التفعيلة، مهما يكن فإن القوافى الداخلية فى قصيدتى هذه قد أدت بالأشطر إلى أن تكون مدورة لأن التفعيلة تنتهى عند قولى (أغنى، نلاقى، نؤوى) وكانت كاف الخطاب تقع دائما فى أول الشطر الثانى من كل موضع، ثم إن وجود هذه القوافى لم يتعارض مع التدوير لأننى أبقيت الأشطر مدورة، ولم أهتم بأن تختتم التفعيلة (مستفعلاتن) بالقافية وإنما قنعت بما هو دون ذلك وهو أن تكون القافية مقسومة إلى قسمين كل قسم منها فى تفعيلة، وهذه هى القافية الداخلية التى لا تتوافر لها شروط القافية الاعتيادية وأبرزها أن القافية تختتم التفعيلة وتنتهى معها.

٣- والنتيجة الثالثة للوقوع فى التدوير -عبر قصيدة كاملة: ما نراه من أن تدوير التفعيلات كلها يحدث أثراً نفسيا غريبا، فهو يعطى المجال الموصوف طبيعة الحلم، أو لنستعمل تعبيراً أدق هو أن التدوير يسبغ على الحياة مظهر الكابوس؛ لأن التدوير المتواصل يبدو وكأنه حياة إنسانية غير واعية يكون الشاعر فيها واقفا بلا حول ولا قوة، والأحداث تقع له دون أن يكون له هو دور إيجابى فيها، والواقع أن هناك أربعة مظاهر لهذه السلبية القائلة فى القصيدة المدورة، وسنستعرض هذه المظاهر فيما يأتى:

أ- المظهر الأول: يكمن فيما نراه من أن شعراء القصيدة المدورة يقلبون همزة القطع إلى همزة وصل، وقد مر بنا شىء من هذا فى مقطع حسب الشيخ جعفر ومنه فى شعر عبدالأمير معلّه قوله:

وجع فى دمى مثل حزن المحيط، المحيط الذى فرشته العيون.

فإن كلمة «المحيط» الثانية كان حق همزتها أن تقطع «مثل حزن المحيط، المحيط الذى» غير أن الشاعر جعلها همزة وصل على عادة شعراء القصيدة المدورة. ولابد لى أن أقر بأن وصل همزة القطع نادر فى أدبنا القديم ولكنه ليس مستحيلاً، ومنه فى القرآن الكريم «الذين كذبوا شعيبا كأن لم يغنوا فيها، الذين كذبوا شعيبا كانوا هم الخاسرين» وفيه وصل سبحانه وتعالى همزة «الذين» الثانية لسبب بلاغى لم يقف عنده المفسرون والشرّاح القدماء، ويلوح لى، بحسب اجتهادى الشخصى، أن وصل الهمزة هنا إنما كان لإشعارنا بأن الذين كذبوا شعيبًا الثانية تجمع عليهم عدم الغناء والخسران معا وتشعرنا بأنهم مسلوبو الإرادة أمام غضب الله وعذابه الذى لا يحتمل،

كذلك ورد وصل همزة القطع فى الشعر القديم وعده العلماء ضرورة شعرية ومنه بيت حاتم طيء:

أبوه أبى والأمهات أمهاتنا

فأنعم فداك اليوم أهلى ومعشرى

ولكن لم يحدث قط فى تاريخ الأدب العربى، أن صار وصل همزة القطع ظاهرةً بارزةً فى شعر عصر بأكمله، كما نرى اليوم حيث يكاد يكون قاعدة مطردة، والواقع أن هذا الوصل المستمر يزيد إحساسنا بأن القصيدة المدورة تعبر عن شاعر مسلوب الإرادة، فهو لا يفعل الأشياء وإنما (تحدث) له تلك الأشياء، فى حين يقف هو ولا يتحرك، كما أن الذين كذبوا شعيبًا أصبحوا مسلوبى المشيئة أمام عقاب الله، فهم أيضًا واقفون وتتساقط عليهم العقوبات الإلهية الرهيبة دون أن يستطيعوا سلوكًا أو حراكًا.

كذلك ينبغى أن نقول إن تحويل همزة القطع إلى همزة وصل يشعر بأن الأشخاص الذين تتناولهم القصيدة بلا بدايات وبلا تاريخ، إن بداياتهم رخوة أو ضائعة أو متكسرة، وهم بلا ماض قوى يمنحهم الشخصية، بلا جذور تجعلهم أشخاصًا فعليين مؤثرين، وعندما تكثر همزات الوصل يصبح عالم القصيدة رخوًا، مائعًا، لا صلابة له، وهذا ما تشعرنا به القصيدة المدورة أو هذا ما أحسُّ به أنا حين أقرأها؛ وذلك لأن همزة الوصل فيها خارجة على قانونها المتبع في اللغة العربية والاكثار منها لابد أن يدل على معنى سواء أعرف الشاعر هذا المعنى أم جهله.

ب- المظهر الثانى من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة: إكثار الشاعر من استعمال الجملة الاسمية خلافًا للمألوف فى اللغة العربية، حيث تكثر الجمل الفعلية التى هى أقوى ما فى اللغة، ولنلاحظ على سبيل المثال غلبة الجملة الاسمية فى أشطر خالد على مصطفى:

فى الصباح تكون المدينة هادئةً

والشوارع خاليةً

ورق جرفته المشاوير فوق الرصيف

قطرات من الضوء جففها بوق سيارةٍ

والرياح تعاشرني فجأة، يرتديني الزحام الدمشقي
رأسي بين يدي
وجفوني في قدمي(٩)

إن تقديم الاسم على الفعل يذهب بقوة هذا الاسم كليًا في نظري، فعندما نقول: "ذهب زيد"، يكون زيد فاعلاً قائمًا بفعل الذهاب وهذا يمنحه القوة والذاتية والشخصية، أما عندما نقول"زيد ذهب" فإن الفعل المتأخر يبقى هو البارز في الجملة لأن المهم هو الفعل الذي يمثل الحدث وهو القيام، وتقديم(زيد)لايزيد على أن يسلب زيدًا قوة الفاعلية ولذلك في رأيي رفض القدماء أن يجعلوا زيدًا في قولنا "زيد ذهب" فاعلاً، إنه هنا ضعيف أضعف من أن يكون الفاعل ولذلك جردوه من الفاعلية وسموه (مبتدأ)، وعندي أن المبتدأ أقل قوةً من الفاعل. وهذه التحليلات النحوية وسواها تخطر لي وأنا أقرأ القصيدة المدورة الحديثة التي تغرم بالابتداء بالاسم كما مر بنا في مقطع حسب الشيخ جعفر:

وجهها مثلما كان، يوقفني، الريح ساكنة
والحديقة تصغي

وأكرر القول هنا بأن وصل همزة أل التعريف في أول جملة اسمية يجعل المبتدأ مسلوب الإرادة، باهت المكانة، لقد أصبحت الريح عنصر ضعف، فلا قوة لها، يزيد على هذا أن التعبير الصحيح في عبارة حسب الشيخ جعفر أن يقول «ما زال وجهها مثلما كان وقد سكنت الريح وراحت الحديقة تصغي» وهي كلها أفعال غير أن ولع شعراء القصيدة المدورة بالأسماء جعل حسبا يصوغ عبارته بادئا بالأسماء.

جـ- ومن مظاهر السلبية في القصيدة المدورة: حذف حروف الربط مثل واو العطف وفائها وسائر الحروف التي تصل بين الاسماء والأفعال، وتعطي الكلمات دفئا، وقد رأينا كيف حذف حسب الشيخ جعفر واو العطف في قوله: «وجهها مثلما كان يوقفني، الريح ساكنة» وكان حقه أن يقول. «والريح ساكنة»، ولنقف عند مثال ثانٍ من شعر حسب الشيخ جعفر يحذف فيه الواوات، يقول.

أتناول أفكاري في مقهى مزدحم، أتسكع
مرآت متباطئة، أتوقف قرب مخازن أقمشة

أو باراتٍ متوهجة، يحلو لى أن أبتسم

فى وجه يتسكع منفردا مثلى(١٠)

وفيها نجد الشاعر يحذف كل واوات العطف التى كانت ستضيف شيئا من الدفء على برودة المنظر الموصوف.

د- المظهر الرابع من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة- وفى الشعر الحديث عموما؛ لأن هذه الظاهرة ليست خاصة بشعر التدوير-: هو أن الشاعر، حتى عندما يبدأ بالفعل يسلب هذا الفعل قوته بوسائل أخرى كما يفعل خالد على مصطفى فى أشطر ليست كلها مدورة:

هل تهادننى ضجة العربات؟

هل تسافر فى الشوارع دون إشاراتها؟

هل يقاسمنى قاسيون أعنَّته

يرتدينى الزحام الدمشقىُّ

ما عاد يفهم وجهى غير الشجر(١١)

هنا بدأ الشاعر بافعال- وكثيرا ما يبدأ خالد بأفعال- ولكنه عمل على أن يديم غياب إرادته بوسائل أخرى، فالشوارع هى التى تسافر فى الشاعر بدلا من أن يسافر هو فيها، والزحام يرتدى الشاعر بدلا من أن يرتدى هو الزحام، وهذا أسلوب يقول لنا الشاعر به إن كل ما حوله أصبح أقوى منه، وأنه بات نقطة تخلخل مهزوزة يعبث بها حتى النسيم، والواقع أن هذه السلبية ترد فى شعر نزار قبانى أيضا ولكنه لا يجعلها تكسر إرادته كسرًا فعليًا وإنما هى وسيلة يستعطف بها الحبيبة وذلك حيث يقول:

أبقى فى المقهى منتظرا

عشرة أعوام شمسية

عشرة أعوام قمرية

منتظرا سيدتى الحلوة

تقرأنى الصحف اليومية

ينفخني غيم سجاراتي

يشربني فنجان القهوة[١٢]

ونزار هنا يخبر حبيبته أنه لم يعد يملك السطوة الإنسانية على الأشياء وإنما تسطو الأشياء عليه، فهو لا يقرأ الصحف اليومية وإنما تقرأه هى لأنه بات فى مثل استسلام كتاب مفتوح لا حول له ولا قوة، وهو لا يشرب فنجان القهوة وإنما يشربه الفنجان لأنه ذاب حتى صار شرابا يسيل فلا قوام صلبا له، وخالد على مصطفى بتعبيره المبدع قد أصبح مرتجا أمام كل شىء حوله، فحتى ضجة العربات تقاومه وتعلن عليه الحرب إلى درجة أنه يتوسل إليها أن تعطيه هدنة ويتساءل فى خوف منكسر:

هل تهادنني ضجة العربات؟

وحتى الجمل الفعلية التى هى عادة عنصر قوة، تروح تتعاقب بانكسار متهافتة، موصولة بالعبارات الفعلية التالية دونما حرف عطف يفصل، أو همزة استفهام، أو رابط من نوع آخر.

هـ- المظهر الخامس من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة: هو غياب القافية التى تنزل وكأنها رصاصةٌ فى خاتمة كل شطر، وسآتى بمثال من شعرى من قصيدة أخاطب بها مسجد قبة الصخرة فى القدس المحتلة وقد جئت بقافية فى خاتمة كل شطر:

يا قبة الصخرةْ

يا جنح ليلٍ فاقد فجره

متى ترى سننفض الغبارْ

عن وجهنا ونرفع الحصارْ

متى ترى نقتحم الأسوارْ

وغنوة الأمواج والخلجان والأغوارْ

تهمس فى أسماعنا بأعذب الأشعارْ

هتافها ينبض بالأسرارْ

فلنبدأ الإبحارْ

قلوعنا والهةٌ والدِّفة انتظارْ

وفى المدى جزائر المرجان والمحارْ(١٢)

وأرجو أن تلاحظ هنا نبرة الغضب الذى تشعله القافية وهى تشعرنا بأن المتكلمة تأتى بإيقاعات منفعلة مهتاجة، إن القافية فى هذه الأشطر تقاتل قتالاً فعليا فكأنها تطلق رصاصة فى ختام كل شطر، وينزل حرف الراء نزول القذيفة، وإنه لشىء لا شك فيه أن إصرار قدماء العرب فى الجاهلية على القافية الموحدة كان يتصل من قريب أو بعيد بأنهم قوم مقاتلون، والحرب والخصومات أساس حياتهم، وحتى الفخر بما وراءه من قوة وعزيمة وصلابة كان ينتفع بالقافية الموحدة، ولذلك نجد شاعر القصيدة المدورة- وهى تصف وضعًا حزيرانيًا منهزمًا للفرد العربى- قد أدرك بالفطرة أن الأفضل له أن يتحاشى القافية سواء أكانت موحدةً أم منوعة؛ لأنها لابد أن تدخل العزم والاصرار والتصميم على قصيدته المدورة، فى حين أن هذه القصيدة تعبر عن الخوف والهزيمة والاستسلام فى واقع الأمر.

مهما يكن من أمر فإن انتشار القصيدة المدورة بين الشعراء الشبان وطائفة من شعراء جيلنا مثل عبدالوهاب البياتى وعلى أحمد سعيد (الملقب بالاسم (أدونيس) أمر يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية معينة، فهو يشير إلى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مسلوب الإرادة تحت ظل موقف تسيطر فيه الإمبريالية التى تعترف بعدوتنا إسرائيل وتؤمن بما تسميه حقها فى البقاء، ويتساءل هذا الشاعر العربى فى شك حزين: هل أستطيع أنا أن أحارب الإمبريالية؟ ولو أجاب الشاعر بنعم على هذا السؤال لربما تضاءل استعمال القصيدة المدورة تضاؤلا ملحوظا، وزال البدء بهمزة الوصل، ولكن المواطن العربى خائف ولا يحس أنه قادر على شىء، فليس الأمر مجرد كون أمريكا تؤيد إسرائيل وتحميها حماية مستميتة، وإنما يمضى أبعد من ذلك؛ لأن طائفة من أنظمة الحكم فى البلاد الإسلامية والعربية تعترف بإسرائيل فى حقيقتها، وإن تظاهرت أمام شعوبها أنها تحاربها، وكل هذا يرهب الشاعر اليافع فيلجأ إلى القصيدة المدورة بكل ما وضعه فيها من مظاهر السلبية.

ذلك أن القافية- التى هى عنصر القوة والقتال فى القصيدة -قد كسرها التدوير وطردها خارج مملكته، وهمزة القطع القوية الشخصية التى تثبت صمود الشاعر تتحول إلى أختها همزة الوصل الرخوة الضعيفة المستكينة، وتكثر فى هذه القصيدة

المدورة الجمل الاسمية، كما يحصل فى اللغات الأوروبية خلافا لطريقة اللغة العربية التى يكثر فيها البدء بالفعل، وإن وجد البدء بالاسم فى حالات خاصة أيضا.

ثم إن الشاعر عندما يأتينا بتدوير فى ختام كل تفعيلة يصبح كالمحاصر ويشعرنا أنه عاجز عن السيطرة على الأشياء كما يسيطر الشاعر الذى لا يحبسه التدوير هذا الحبس المتواصل، إن كل تفعيلة فى القصيدة المدورة تكاد تأتى بتدوير أو لنقل إنها تصيح بأعلى صوتها أنها لم تكمل بعد، وإنما تحتاج إلى التفعيلة التالية لكى تكتمل، وكأننى بالقارئ يرتاح إلى الوعد لحظة خاطفة لعل التفعيلة التالية تأتى بانفراج الأزمة، ولكن الشاعر يخيبنا لأن التفعيلة القادمة هى نفسها محتاجة إلى التفعيلة التى بعدها، وهكذا يعطينا الشاعر تفعيلات ناقصة يتمسك بعضها ببعض فى شبه خوف وضيق بحيث تذكرنا ببيت شوقى الجميل:

قف بتلك القصور فى اليم غرقى

ممسكا بعضها من الذعر بعضا

إن النقص متواصلٌ، غير متناه، نقص يبدو ناقصا ولا يصل إلى تكامل مطلقا، والإنسانية تخاف النقص وتحس أنه يهدد مصيرها، إنها لا ترتاح إلى توالى الحاجة وهذا فى الواقع هو إحساس شاعر القصيدة المدورة الذى ثبت لى عبر قراءاتى المتصلة إنه إنسان قلق مزعزع لا يستقر له قرار، إن حركاته رتيبة لا تصدر عن شعور لأنه أصبح يخاف حتى الشعور. وهذا ما تعبر عنه مقطوعة حسب الشيخ جعفر التى سبق أن وقفنا عندها فلنعد إليها ولنراقب الأفعال المتتالية التى تصدر عن الشاعر، وهى كلها أفعال خالية من الإرادة لأنها لا تزيد على أن «تحدث» للشاعر أو «تقع» له فى حين يبقى هو سلبيا دون أن يستطيع أن يعيشها بكيانه كله ويحسها إحساساً طبيعياً، يقول حسب:

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقفها

أرتدى معطفى وأغادر غرفتى، البهو منطفئٌ

والخفيرة تنصحنى أن أغطى رأسى من البرد

أشكرها مسرعًا

أتوقف عبر الحديقة

أسمع خطواً بطيئًا ومقتربًا

أتبيَّنها فى الضباب الخريفى

منذ أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتى

ما للشاعر هنا، عبر هذا كله؟ إن حركاته بلا سعادة أو إنه لا يفهم لها معنى، وأفعاله ليس لها طعم، إنه يتحرك تحركًا رتيبا لا إرادة خلفه، وكل هذا تبوح به ألفاظه، حتى الحافلات التى تتحرك إنما تتحرك فى سلبية فهى لا تغادر لأنها تهدف تحقيق شىء بالوصول إلى غاية، وإنما حركتها مجرد هجران لموقف بسبب الضجر والضيق، وذلك مثل كون الشاعر يرتدى معطفه ويخرج لمجرد الرغبة فى التغيير لا لتحقيق هدف، ذلك أنه منذ أسابيع كاملة راكد فى غرفته يرفض أن يسلك، فهو يرقب حبيبته تجوب الحديقة كل يوم دون أن يخرج إليها فى حين أنها تنتظره وتلاحظ الضوء المنبعث من نافذته كل مساء، وقد أبدع الشاعر فى ترتيب الأفعال وصياغة المقطع بحيث عبر عن خلو حياته من المعنى وانطفاء الهدف وراء حركاته انطفاءً تامًا، مهما يكن من أمر فسوف أقتطف فيما يأتى مقطعا من قصيدة عبدالوهاب البياتى «سيرة ذاتية لسارق النار» وفيها تتجلى كل ظواهر السلبية التى أشرت إليها فى القصيدة المدَّورة:

كانوا يجمعون ورود الخريف من مقابر المدارس الشعرية

الدراًسة الخصيان كانوا يمدحون خدم الملوك فى الأقفاص

كان سارق النار مع الفصول يأتى حاملاً وصية الأزمنة

الأنهار يأتى رائيا، يهجس فى سباق خيل البشر الفانين

فى توهج الأرض التى حل بها، بالرجل الشمس وبالقيثارة

المرأة حرًين من الأغلال، يستبصر أمواج التواريخ

وأحزن سلالات الطيور الحجر الموتى على بردية يكتب

أسماء أميرات بخارى حاملا وصية البحر إلى الطفولة

المساجد الأسواق، قال وهو فى معطفه الطويل كالمسلة

المصرية النخلة فى الكونكورد(١٤)

ماذا نفهم من هذا؟ الهمزات المكبوتة بالوصل تشعر بأنها أشخاص مقطوعة الرؤوس لا بداية لهم، أو هم أشخاص بلا جذور تشدهم إلى ماض من أى نوع، والماضى هنا ضباب مبهم، والأسماء المجردة الكثيرة موحشة يضيع بينها القارئ المروع مثل «المدارس، الدراسة، الخصيان، الخدم، الملوك، الأزمنة، الأنهار، الرجل، الشمس، القيثارة، المرآة، التواريخ، الطيور، الحجر، الموتى، الطفولة، المساجد، الأسواق، المسلة، النخلة، الكونكورد» وكل هذه الأسماء توحي بأن الحياة تجرى مسرعة دون أن تبالى بالشاعر أو تقف عنده، أو أن تكون مفهومة لديه بأن تبوح له برموزها، إن القارئ يحس أن عبدالوهاب يكرر هذا الحشد الفخم من الأسماء المجردة لأنه ضائع بينها لا يجد نفسه، وهذا شأن شاعر القصيدة المدورة غالبا فهو يحدثنا بالرموز فيقول لنا بصوت خافت مروع بأنه ضائع، شريد، غريب لا استقرار له ولا فرح، ويخبرنا بلا تصريح أنه مسلوب الإرادة لا عزم له ولا قدرة على تغيير الأشياء، إنه يتمنى أن يجرف الحواجز، فى حين أن الحواجز هى التى تجرفه وهو بلا حول ولا قوة، وتعاقب الأشياء فى القصيدة المدورة يتم بسرعة مذهلة حتى يحس القارئ والسامع بأن انتشار التدوير بين الشعراء ليس إلا وسيلة غير واعية يعبرون بها عن إحساسهم بالذل السياسى أمام إسرائيل وأمريكا، وعن شعورهم بالقهر والكبت والانكسار، والافتقار إلى العزيمة والصمود، وهذه هى -فى الواقع- مواقف كثير من المواطنين بحيث يصبح علينا نحن الشعراء أن نرفع الراية ونقاتل هذه السلبية الحزيرانية التى انتشرت بيننا.

وأنا شخصيا أرانى لا أخاف على قضيتنا الفلسطينية أمريكا؛ لأننى أؤمن أعمق إيمان بأننا لا محالة منصورون إذا قاتلنا ولسوف نقاتل، ولكننى أحزن حين أرى بيارق اليأس والخذلان والانكسار مرفوعة على قمم الشعر الحديث، ولست بهذا أنتقد شعراءنا، على العكس، إنى أعتقد أن القصيدة المدورة ظاهرة تدل على الإبداع والحس العميق لأن الشعراء الذين طوروها واستعملوها قد استطاعوا أن يعبّروا أصدق تعبير، وإنما الذى أدعو شعراءنا إليه أن يتبينوا عرق الهزيمة والاستسلام الحزيرانى فى شعرهم ويحاربوه ليطلعوا علينا بالشعر المقاتل الصامد الذى يحمل الصاروخ والمدفع فى وجه هذه الشرذمة الصهيونية الذليلة الطاغية، والطغيان، حين نتبينه لا يأتى إلا من الذل الكامن فى أعماق النفس، لأن الإنسان القوى الشخصية لا يطغى.

وفى ختام هذا الفصل أود أن أقول إن من الجائز فى نظرى أن تخرج القصيدة المدورة من تأزمها الذى وقفنا عنده فى هذا العرض الموجز، ذلك أننى أرى أن تخلص

الشاعر من مظاهر السلبية التى أحصيتها وغيرها مما لم أقف عنده، قد ينقل القصيدة المدورة من مدار إلى مدار، ومما يشجع على هذا الأمل القصائد المدورة التى قرأتها للشاعر الموهوب خليل الخورى فى مجموعته «أغانى النار»؛ فإن فيها نبضاً متفائلا يدل على أن الأزمة يمكن أن تنفرج فتخرج القصيدة المدورة من قبرها الكئيب إلى شىء من النور.

ومع ذلك، فلست أرى من الضرورى أن يتمسك الشاعر فى عصرنا بالتدوير إلى مثل هذا الحد، بل الأحسن عندى أن تقسَّم التدويرات على مقاطع تنتهى بوقفات وقواف، خاصةً فى الشعر الذى ننظمه لفلسطين قضية المصير الإسلامى والعربى. وأخيراً، أحب أن أرسل تحية إلى كل شعراء القصيدة المدورة راجيةً أن يكون صوتهم الجميل أحفل بالأمل والإيجابية والحياة.

الهوامش:

(١) مجلد ديوان بدر شاكر السياب، طبع دار العودة (بيروت فى ١٩٧١) ص١٥

(٢) ديوان عبدالوهاب البياتى/ طبع دار العودة (بيروت١٩٧١) ص٢٧٣

(٣) كتاب «قضايا الشعر المعاصر» للمؤلفة، الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين (بيروت١٩٧٩) ص١٢١

(٤) مجموعة «أغانى النار» للشاعر خليل خورى، دار الطليعة للطباعة والنشر (باريس١٩٧٧) ص٥٣.

(٥) مجموعة «عبر الحائط فى المرآة» للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٧).

(٦) جريدة العراق، بغداد، الثلاثاء ٢٥/١٠/١٩٧٧م وفيها تلخيص لمحاضرة ألقاها طراد الكبيسى تحت عنوان «ظاهرة التدوير فى القصيدة الحديثة».

(٧) قصيدة نزار قبانى المعنونة «قصيدة غير منتهية فى تعريف العشق» من مجموعته الشعرية «أشعار خارجة على القانون».

(٨) كتابى «قضايا الشعر المعاصر» الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص١٢٠

(٩) مجموعة «البصرة حيفا» للشاعر خالد على مصطفى (بغداد ١٩٧٥) ص٧٩-٨٠.

(١٠) مجموعة «زيارة السيدة السومرية» للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٤) ص٧٧

(١١) مجموعة «البصرة حيفا» للشاعر خالد على مصطفى، بغداد (١٩٧٥).

(١٢) مجموعة «قصائد متوحشة» للشاعر نزار قبانى، الطبعة الأولى (بيروت ١٩٧٠) ص١٦٢

(١٣) مجموعة «للصلاة والثورة» لنازك الملائكة، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص١٥٦

(١٤) مجموعة «سيرة ذاتية لسارق النار» للشاعر عبدالوهاب البياتى (بغداد ١٩٧٤) ص٧٤

الباب الثانى

معالم على درب الشاعر

الفصل الأول

رسالة إلى الشاعر العربى الناشئ

«إلى الشعـراء الناشئين الذين
كتبوا إلىّ يسألوننى كلمة توجيه
ونصح تعينهم على درب القوافى»

أيها الشاعر اليافع،

كتبت إلىَّ على غير ما معرفة، تسألنى أن أوجهك فى دروب اللحن، ومزالق الوزن، والتيه الجميل الذى يسمونه لغة الشعر، وقد أحست نفسك المتفتحة أن حماسة الشعر تجمعك بى ولو لم ألتق بك، وأن إنسانية الجمال الرفيع، وقربى الفن، وروحانية النغم، حرية بأن تكون بطاقتك التى تقدمك إلىَّ، وكان اندفاعك الطيب هذا جميلا، لما ينبئ عنه من أصالة الشاعرية ولهفة الطموح، وتسلمت رسالتك وتريثت أشهرا وسنوات لا أجيب عنها، ولم يكن ذلك عن سوء لقاء منى لك- فقد تلقيت الرسالة محتفية- وإنما كان سببه حرصى على أن أعطيك جوابًا وافيًا تنتفع به فى تجنب ما يحف بك من مزالق شعرية، وما كان ذلك يتاح لى إلا بعد انصرام هذه الأشهر والسنين التى أنضجت تجربتى الخاصة وبصرتنى بطبيعة الظروف الاجتماعية التى تحف بالشعر فى وطننا العربى اليوم، ومثلها لا يحكم عليه فى يوم أو أسبوع وإنما لابد له أن ينمو فى النفس الملاحظة كما تنمو البذرة، بطيئة مترفة، لا يستعجلها شىء غير دافع الحياة، وها أنا ذى أجيبك على رسالتك لعلك تجد فى رأيى ما يعينك على ارتقاء هذا الطريق الروحانى الصاعد إلى ذرى الخيال، وقمم الفكر والجمال.

وأول ما ينبغى لك أن تدركه أنك شاعر، وأن للشعر وظيفة خيرة يؤديها إلى الحياة والكون، وقد لمس الله نفسك لمسة النغم لكى تكون نبعًا من منابع القوة والجمال فى هذا الوجود، شأنك فى ذلك شأن ضوء القمر الذى ينير المسافات الغامضة فى ظلمات الليل، وشأن الأنهار الباردة التى تنحدر وتغسل الغبار والجدب والعقم والجفاف،

وشأن فجر ندئ يطلع على الدنيا فيصحيها من سباتها، وإنما تشبه الشعر بهذه القوى لأنه- مثلها- عنصر من عناصر الطبيعة له سطوتها وسحرها، ولقد منحت القدرة على الرؤية المدركة والتعبير عنها لتكون صوتا من أصوات الله الكريمة فى الوجود، وظيفتك أن تدل على منابع الجمال فى الأشخاص والأشياء، وما لم تدرك من أنت، ولماذا وهبت الشاعرية فلن يتاح لك أن تبلغ الرسالة.

أنت يا شاعر طائر الجمال فى هذا الوجود، تبحث عنه فى الطبيعة بما تصوره فى شعرك من مظاهرها ودلالاتها وأسرارها، وتبحث عنه فى النفوس بما يأسرك من صفائها وعمقها وجدها وحالاتها النفسية وتناقضاتها وأهوائها، وتبحث عنه فى المواقف، فى صور البطولة والفداء والتضحية، فى حنان الأمومة وسخاء البذل العاطفى، فى نبل التعاون، وكرامة الصدق، وعظمة الصمود، وروعة الصبر، وجمال العدل، إن الجمال يأسر روحك حيثما وجدته فتتغنى به، وتحتشد له فى شعرك الصور المنغومة والأجواء، ومن حق هذا الجمال عليك أن تخلص له، فإذا فعلت، تفتحت أمام بصيرتك قوى مذهلة تزيد شاعريتك قوة واقتدارا، وسرعان ما سيكتشف لك القانون الأعظم فى حياتك وحياة الإنسانية وهو أن الأخلاق أعلى صور الجمال فى الخليقة، وإنما الفرق بين الاثنين ظاهرى وحسب، أما الجمال فهو شىء محسوس يدركه البصر، وأما الأخلاق فهى الجمال المعنوى الذى لا يرى وإنما تتحسسه النفس المرهفة ويدركه العقل، ولذلك كان إدراك الجمال المحسوس أيسر على الأغلبية من إدراك الجمال الأخلاقى، وأما أنت يا شاعر فقد وهبك الله قدرة الرؤية، فأنت تلمح الخافى والمبهم والبعيد، ومن ثم وقعت عليك رسالة البيان والتعبير والكشف، تلين بها النفوس الغليظة، وتكشف الحجب عن العيون التى تنظر ولا ترى، وتبذر فى القلوب والعقول بذور الخير والمحبة والعمل والقوة.

ولابد لك، عند هذا المفرق، أن تلاحظ أن رسالتك لا تشبه رسالة الواعظ إطلاقا؛ لأن هذا يدعو إلى الأخلاق دعوة صريحة بالترغيب والترهيب والبرهان والمثل، وأما أنت فشاعر لا تعظ بل تغنى، ولا تدعو إلى شىء وإنما تنفعل وتحيا وتتدفق، إن وسيلتك هى الصور الأخاذة، والرموز الموحية، واللغة الشفافة التى تكشف بالظلال والألوان أكثر مما تكشف بالكلمات، ومواعظك الموسيقية الملونة لا تؤدى مغزاها صريحا وإنما تمنحه للقارئ المرهف الذى يلتقطها من إيحاء القصائد وجوها، وبسبب هذا ينبغى لك أن تتعلم كيف ترقى إلى مستوى التعبير عما تنبض به ذاتك الصامتة العميقة فى ساعات

الكشف والمعاناة دون أى التفات إلى السامع أو القارئ أو المجتمع، إن الشاعر القومى الأعظم هو الذى يعبر عن نفسه فيجيء شعره معبرا عن قومه جميعا، وعن الإنسانية نفسها، ففى أعماق النفس المتخلقة الصادقة تمحى الحدود بين الفرد والمجتمع ويصبح الواحد كلا، والكل واحدا.

واعلم، أيها الشاعر الناشئ، أن الشعر معاناة روحيةٌ موصولةٌ يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى، ومثل هذه المعاناة الخصبة، لا تستطيع أن تعيش فى الضجيج، وإنما لابد لها من الصمت والعزلة والفراغ، لكى تنبثق ورودها وينضج عطرها، ولذلك تحتاج إلى أن تتيح لنفسك شيئا من انفراد تستسلم فيه إلى التأمل، وحياة الفكر، واحتشاد الشعور. ومن لم يمنح نفسه ترف الأحلام وسكون العزلة لم يستطع أن يسمع صوت الله فى نفسه، ومن ثم لم يستطع أن يبدع الشعر العظيم، وليست هذه دعوة إلى ما يسمونه بالبرج العاجى- وهو اصطلاح مترجم عن الإنكليزية IVORY TOWER- لأن عزلة الشعر لا تقتضيك أن تقضى عمرك وحيدا، وإنما نريد أن تجد لنفسك وقتا فى اليوم أو اليومين تنصرف فيه إلى عالمك الروحى والفكرى لتجمع ورود ذاتك، وسرعان ما ستنهض فى نفسك عوالم سحرية ومثل ما تلبث حتى تضفى على الوجود غلالة من الخير والجمال والموسيقى والألوان، ولابد لك خلال ذلك من الصلة المستمرة بالحياة والناس من حولك، فإن ذلك هو الشرارة التى تلمس شاعريتك فتلهبها وتلهمها، وأنت إنسان شاعر، مكانك بين الناس، على طريق العمل والهدف والحياة.

ثم، بعد أن تناولنا هدفك ورسالتك فى الكون، ننتقل إلى الحديث عن نظرتك إلى شاعريتك، وهى النظرة التى تساعدك فى حياتك الشعرية، والقاعدة الذهبية التى ينبغى أن تتمسك بها هى أن تضع لنفسك مقياسا شعريا عاليا كل العلو بحيث يقتضيك الوصول إليه دأبا وسهرا قد يستمر العمر كله، فكلما ارتفع مستوى شاعريتك أحسستها ما زالت دون ذلك المقياس، واندفعت تلتمس الوسائل للارتفاع، وبذلك تستمر فى الصعود إلى أعلى خطوة خطوة، فإذا التزمت هذه القاعدة كانت لها نتائج ثلاث خطيرة ذات أثر كبير فى نمو شاعريتك، وسمعتك، وأنا أدرج هذه النتائج ليتاح لك تأملها:

١- هذا المقياس العالى سيحميك من الغرور الذى هو الصفة الشائعة فى أوساط الشعراء الضعفاء، فكلما أعجبتك قصيدة لك تذكرت مدى بعدك عن مقياس الجودة

فارتددت إلى التواضع والتقويم السليم لنقص شعرك، وبذلك تتهيأ للارتفاع خطوة فى قصيدتك التالية، إن إحساسنا بالضعف هو الخطوة الكبرى نحو تصحيحنا له، وإنما الصعوبة فى أن نصل إلى ذلك الإحساس، والغرور أيها الشاعر الموهوب، عدوك اللدود، ليس لك عدو أخطر منه، فهو يتآمر عليك فى صمت لكى يقتل موهبتك ويبدد قواك الشعرية، وما من شاعر عظيم قط إلا كان أميل إلى رؤية معايب شعره من رؤية محاسنه، وذلك من دون أن تضعف ثقته بنفسه ذلك الضعف الذى يقتل الحيوية ويميت القدرة، ولسوف يسوقك هذا المقياس العالى إلى أن تتفوق على أقرانك وشيكا فيعينك ذلك على استكمال ثقتك بنفسك وثباتك على طرق التواضع والعمل.

٢- سيمنعك مقياسك العالى من أن تندفع إلى الرد على كل ناقد يقول كلمة حق فى شعرك يشير فيها إلى ضعف أو يصحح خطأ، فإن هذه خصلة شاعت اليوم فى صفوف زملائك الناشئين فتجد الواحد منهم يتربص بالصحف فما يكاد ناقد يكتب توجيها له، حتى يدبّج مقالاً فضفاضًا يبرز فيه معايبه بالحق والباطل وقد يهاجم الناقد ويشكك فى نزاهته، ومثل هذا المسلك من الناشئ يدل على الغرور والطغيان معًا، دون أن يخلو من قبح الثناء على النفس وهوانه، أما أنت فإن نموذجك العالى سيجعلك مستعداً دائمًا لرؤية موضع الحق فى آراء النقاد الذين يتناولون شعرك، وربما عكفت على دراسة مآخذهم عليك لعلّك تنتفع بها فى تقويمها، وقد تجدها آراء سطحية أو متجنية، فلايغير ذلك من مسلكك الهادئ الواثق، ولا يدفعك إلى الرد؛ وذلك لأنك تدرى أنك ناشئ لاتخلو نظرتك من الفجاجة والحماسة، ولأن خلقك الطيب ينفرك من الدخول فى مجادلات عقيمة على صفحات الصحف، تفسد القارئ العربى وتضيع وقته، ولأنك تمقت أن تكون أنت الذى يدافع عن شعرك، وتؤثر أن يجيء ذلك من سواك، وبعد فأنت تدرى أنك تحتاج إلى الوقت فى تثقيف نفسك، وإرهاق قدرتك على الرؤية والتعبير، واختزان الصور والمشاعر، فكم تخسر حين تنفق الوقت فى كتابة مقال تدافع فيه عن نفسك، أليس إبداع قصيدة جديدة خيراً لك من ذلك وأنبل؟

٣- والنتيجة الثالثة لعلو مقياسك هى أنك ستجد نفسك زاهدا فى نشر شعرك الأول، وبخاصة فى مجموعة شعرية مستقلة؛ لأنك تخشى أن تنصرم السنوات، وتنضج شاعريتك، فتندم على مجموعتك الأولى وتراها مزرية بك، ولسوف تجد حولك دائما

من يزين لك النشر المبكر؛ لأنك تعيش فى عصر تجوع مطابعه، وتبحث جرائده اليومية على أى شىء تملأ به فراغ صفحاتها فلا فرق عندها بين الورد والبصل، فمن لم تكن له شخصية قوية تحميه من إغراء المطبعة وقع فيها، ولسوف تتعلم تدريجيا، أن تميز الجهة التى يصح أن تقبل منها التشجيع والدعوة إلى النشر، وأما قبل ذلك، فستكون قاسيًا فى نقد نفسك، فلا تتردد فى إتلاف أية قصيدة عاطلة من القيمة، أو باردة الروح، أو قلقة الجو، ليسير طريقك الشعرى إلى أعلى دائما لا يتوقف ولا يحيد.

على أن المقياس العالى قد لا يكفى لحمايتك من الأحابيل الخفية المبثوثة فى الوسط الأدبى حولك، وأخطر تلك الأحابيل ما اتخذ شكل الفكرة الأدبية الشائعة، ولذلك ينبغى لك أن تعيش منتبها، فلا تقبل أية فكرة متداولة إلا بعد النظر فيها، والتثبت من صحتها، فمن ذلك، الفكرة القائلة بأن الشاعر لا يقوى على رؤية عيب فى قصائده ولا على تفضيل واحدة على أخرى لأنه يحبها جميعا كما يحب أولاده، إن شيوع هذه الفكرة فى أوساط الشعراء قد يشل قدرتك على فحصها، والواقع أنها مظهر واضح لما تتصف به طائفة من الشعراء من سذاجة الجهل وغرور الضعف الأدبى، وأما الشاعر الموهوب المدرك فإنه قد يؤثر من شعره قصيدتين أو ثلاثا ثم يتلف كل ما عداها مما نظم فى عام كامل، وليس ذلك عن قسوة منه، وإنما سببه أنه ينظر إلى الذرى العالية ويرفض الوقوف على السفوح، فلا يرضى بما هو دون الجودة. ولعلك تلاحظ أن تشبيه القصائد بالأولاد تشبيه فاسد مغرور، فإن الله الذى خلق الأولاد أكمل قدرة وأعظم فنا وأروع لمسة منا نحن الذين «نصنع» القصائد.

ومن هذه الأفكار السطحية الشائعة فى الوسط الأدبى، قولهم إن صدق الشاعر فى التعبير عن مشاعره هو السر الأعظم فى إبداعه، فكأنهم بهذا يضعون الصدق على مستوى الجمال، وكأن الشاعر يستطيع أن يبلغ مستوى الإبداع بمجرد أن يعبر عن نفسه تعبيرًا صادقًا، وحذار أيها الشاعر الناشئ من أن تصدق هذه الخرافة الشائعة، فإنك قد تنظم القصيدة الصادقة كل الصدق ثم لا تستطيع أن ترفعها عن مستوى الركاكة وضعف التأليف وسقم المحتوى، لا بل إنك قد تنظم القصيدة الصادقة فى تصوير مشاعرك ثم لا تكون قصيدتك صادقة فنيًا؛ وسبب ذلك أن الصدق الفنى الذى يرفع القصيدة شىء لا صلة له بصدق الشاعر فى وصف إحساسه، وإنما الصدق الفنى أن تعبر القصيدة عن معانى الحياة الكبرى فى خطوطها العريضة، ومثل ذلك لا

يستطيعه إلا شاعر ناضج؛ لأن الشاعر الناشئ قد يكون فج المشاعر بحيث يتعارض إحساسه مع الدلالة العميقة للحياة والكون، أضف إلى ذلك أنك قد تكون أحيانا فرحا فتجلس لتصف شعورك بالشعر، حتى إذا فرغت وجدت بين يديك قصيدة كئيبة الروح يقطر الدمع من كل كلمة فيها؛ وتعليل ذلك أنك وأنت فرح لا تخلو من أن تجد فى قعر نفسك كآبة فكرية عائمة تلح أن تعبر عنها، ففى أعماق النفس تعيش حالاتنا النفسية جميعا وتختلط تجارب الفرح والحزن والغضب والرضى اختلاطا يجعل تعبيرنا جميعا صدقًا خالصًا لا ريب فيه.

ثم تتناول دراستك التى تتهيأ بها لمستقبلك الشعرى، وأول بند ينبغى لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربى ، فإذا ما أحسست فى نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين فى علم الأوزان واشرع فى دراستهما، وحذار من أن تصغى إلى ما يشاع فى عصرنا من أن الشاعر الملهم يولد عالما بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستها، فإن هذه فكرة مترجمة من الآداب الغربية وقد أساءت إلى شعرنا إساءة واضحة، ولو صحت لكان معناها أن سبعين بالمائة من شعرائنا اليوم غير موهوبين لأنهم جميعا يرتكبون أغلاطا عروضية غير هينة، والمضحك أن هؤلاء الذين يرتكبون الغلط فى الوزن هم أحيانا الذين يفخرون بأنهم لم يدرسوا العروض.

وحقيقة الأمر فى هذا الموضوع أن الشاعر الموهوب يستطيع أن يضبط الأوزان بكثرة ما يقرأ من الشعر السليم، ولو دون أن يحفظ أسماء البحور وتفعيلاتها وتشكيلاتها، وإنما المحذور أن هذه القراءة ينبغى أن تبلغ من السعة والكثرة درجة قلما يطيقها شاعر معاصر، فضلا عن أن فى عروضنا العربى أوزانا معينة لا تجد لها استعمالا إلا ما ندر فى زوايا الكتب، فمهما كان حظك من الاطلاع، بقى علمك بها لا يكفى لمعرفتها وضبطها، ومن ثم فإن الطريق المختصر إلى ضبط الوزن أن تبدأ حياتك بدراسة بحوره لكى تفرغ منها وتتفرغ للإبداع الشعرى وستجد نفسك مقتدراً على تصرف عظيم فى الأوزان والضروب والتشكيلات بما مرنت سمعك الشعرى وأرهفت ذائقتك، وستتاح لك- وأنت تنظم قصائدك الأولى- حرية كبيرة فى اختيار الوزن الملائم لها، والطريقة المثلى لدراسة العروض أن تجرب النظم- لمجرد التمرين- على مختلف البحور وتشكيلاتها وما يلحق بها من أوزان وأشكال مثل الدوبيت والبند وسواهما، وستجد فى تمارينك هذه لذةً شعرية لا يعرفها إلا من مارسها، وحذار من أن تصغى

إلى سخرية المعاصرين من فنون التشطير والتخميس والإجازة ونحوها، فإنها قادرة على أن تنمى قدرتك على استعمال الأوزان، وتنشط شاعريتك وتعينك على فهم أجواء القصائد التى تشطرها أو تخمسها، وأنا أنصح لك بأن تجرب هذه الفنون والأساليب والأشكال جميعا خلال سنوات الصبا ومراحل الشعر الأولى، وذلك كله لغرض التمرين ولإنماء قدرتك على إخضاع تلك الفنون للأفكار الحديثة المعاصرة، ولعلك تدرك أن هذا الشعر المنظوم للتمرين لن يستحق النشر- إلا نادرا- فإذا كنت شاعرا موهوبا فستحتفظ بتمريناتك الشعرية فى دفتر للذكرى، ترجع إليه التماساً للمتعة والتذكار.

ولعلك تسأل: إذا كانت هذه الأوزان غير مستعملة فى شعرنا المعاصر فما نفعها لى؟ ولماذا أنفق وقتى فى التمرن عليها؟ والجواب أنك لا تدرى لعل وزنا منها يمس وتراً خصباً فى نفسك فتستخرج منه- بعبقرية فيك- شكلا شعرياً جديداً يهز عصرنا ويشيع الضياء فيه؟ إن دراسة العروض الكامل ستصقل حاستك الشاعرة وتمنحك قدرة موسيقية لا تتخيلها، ولن يستطيع إبداع الأساليب الجديدة فى الوزن إلا من درس العروض دراسة جدية، وما تراه من غلط ونشاز وركاكة فى الشعر المعاصر، فهو يرجع إلى جهل أغلب شعرائنا بالأوزان وانخداعهم بفكرة «الشاعر الملهم» الذى يولد عالما بالعروض فلا يحتاج إلى دراسة.

ولا أظنك- أيها الشاعر الناشئ- إلا سائلاً عن الشعر الحر وما تتخذه من موقف إزاءه، فاعلم أن هذا الشعر الجديد ليس إلا أسلوبا استحدثناه فى رصف أجزاء عشرة من أوزاننا العربية، فهو يرتكز إلى التفعيلات العربية وإلى الشطر، وقواعد التدوير، والزحاف والعلل والضروب، وسواها مما تجد فى عروضنا، ومن زعم لك أن هذا الشعر ليس موزونا فهو لا يخلو أن يكون أحدثلاثة: إما مكابراً ينكر وجود الوزن وهو يدرى أنه موجود، وإما جاهلاً بالعروض العربى، وإما واهماً لا يميز بين الشعر الحر الموزون والنثر المسمى خطأً بـ(قصيدة النثر)، وفى كل الحالات تستطيع أن تفحم هذا الزعم بمجرد أن تتناول قلما وورقة وتقطع الشعر الحر إلى التفاعيل العربية الدارجة على طريقتنا المعروفة.

ومع ذلك فإن عليك أن تدرك أن الشعر الحر- على صورته العروضية الصافية التى ندعو إليها-يكاد يصبح نادراً فى شعر الناشئين؛ لأن كثيراً منهم وقعوا فى شرك قادهم إليه جهلهم بالشعر العربى، وضعف مواهبهم، ونقص ثقافتهم، وهؤلاء مازالوا يحرمون عصرنا فرصة طيبة يتذوق فيها أسلوباً رائعًا فرعناه من أسلوب الشطرين

القديم، وقد أدى شعرهم الركيك المفعم بالغلط إلى استفزاز الرأى العام الأدبى فاتخذ منه موقف المعادى، وراح الجانبان يتبادلان السباب فكانت معركة فى غير معترك يوجه العتاب فيها إلى الطرفين.

ماذا إذن يكون موقفك من الشعر الحر، وأنت تقف على أول درجات الشعر متحمسًا، مخلصًا، راغبًا فى أن تجمع بين التجديد المعاصر وروح الوزن العربى؟ عليك أن تتذكر أولاً أن الشعر الحر- فى صورته المثلى- لا يهدف إلى القضاء على أسلوب الشطرين وإنما هو أسلوب مكمل له، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائمًا لموضوعات عصرنا، ومن ثم فإن الاقتصار عليه، ونبذ الشطرين قد يحد من آفاق الشاعر المعاصر فلا يخدمه كما يرجو وإنما يسئ إليه.

واعلم ثانيًا أن الشعر الحر ليس أسهل من شعر الشطرين كما يزعم أنصار القديم، وكما يتوهم أرباب الشعر الحر أنفسهم، وإنما هو فى حقيقته أصعب، ووجه صعوبته واضح، فأنت- فى شعر الشطرين- تملك للشطر طولاً ثابتًا لا يتغير فى القصيدة كلها، فيساعدك هذا الثبات وتكرار نموذجه شطرًا على حفظ الوزن من الشطط والخروج، أما فى الشعر الحر فإن عليك أن تنوع أطوال الأشطر بزيادة عدد التفعيلات وإنقاصها بشرط أن تلتفت التفاتًا واعيًا إلى الضروب الحرة فلا تشوة موسيقاها بتفعيلة ناشزة، وهذا المحذور لا يصادفك فى شعر الشطرين حيث ضرب القصيدة ثابت عن الانتباه له والتفكير فيه، وهكذا تجد نفسك - وأنت تنظم القصيدة الحرة- واقفًا أمام (الحرية) وجها لوجه، وكل حرية تنطوى على مخاطرة وعلى مسئولية حتى فى الشعر والعروض، ولسوف ينكشف لك تدريجيًا أن من لم يكن قوى الجناح مقتدرًا، مبدعًا، لم يقدر على النجاة من مزالق هذه الحرية سواء أكان ذلك فى الشعر أم فى الحياة.

ولنأت بدليل من عالم الشعر على مانذهب إليه، الشعراء الذين كانوا قبل الشعر الحر ينظمون فلا يغلطون فى العروض، أصبحوا فى الشعر الحر ينظمون ويغلطون مثل نزار قبانى، وصلاح عبد الصبور، فإذا كان هؤلاء الشعراء ذوو الموهبة والثقافة قد تعثروا على طريق الحرية فكم ينبغى لك أن تتأنّى وأنت تخوض غمرات هذا البحر؟ وإنما الشعر الحر ميدان الشاعر الناضج الكبير، فحذار من أن تبدأ به حياتك الشعرية. إن المزالق تنتظرك فى دروبه، فاحرص على أن تمتلك ناصية أسلوب الشطرين امتلاكًا تامًا قبل أن تجازف بنظم قصيدة حرة واحدة.

أما فيما عدا هذا التحذير، فإن الشعر الحر سيساعدك على التعبير عن موضوعات العصر، ويمنحك الروح المعاصرة؛ وذلك لأن اختلاف أطوال الأشطر بين مسترسل ومتوسط وقصير، يساعد على تلوين العبارات ومنحها الحياة، وليس يخفى عليك أن العبارة فى شعر الشطرين لا بد أن تنتهى فى آخر البيت، فهى على ذلك محددة الطول، فى حين أن الشعر الحر قد حطم استقلال البيت تحطيمًا تامًا وجعل الشطر يفضى إلى ما بعده وبذلك يمكن أن تمتد العبارة بمقدار ما يرغب الشاعر، ولسوف يساعدك هذا على الاسترسال حين تشاء.

وقبل أن أترك الحديث عن موضوع الشعر الحر، أحب أن أُنَبِّهك إلى أنه، مهما كان شكل الوزن الذى تختاره لنفسك، فينبغى أن يكون تعبيرك حديثًا تبرز فيه الصور المعاصرة والموسيقى التى تلائم فكرنا وحياتنا، وتشتد هذه الحاجة إذا ما اخترت شكل الشطرين الخليلى، لأن أكثر الشعر الذى ينظمه شعراء هذا اللون يطفح بتقليديةٍ مملة تنفر منها الروح المعاصرة، ولابد لك أن تعلم أن هذه «التقليدية» ليست نابعةً من شكل الوزن -كما يتوهم الناشئون- لأن من الممكن أن تنظم قصيدة حرة ويكون محتواها تقليديًا جامدًا، كما أن من الجائز أن تنظم قصيدة شطرين ثم تملأها بالموسيقى العصرية، والرموز الحديثة، والصور المثيرة للدهشة، والتقليدية على هذا حصيلة ثقافة الشاعر وموقفه من العصر وليست بالضرورة مرتبطة بشكل الوزن، وإنه لمن المؤسف أن أنصار الشطرين يسيئون إلى هذا اللون الخليلى الدارج، بما يطلعون به علينا فى أبياتهم من عبارات عتيقة جامدة، وصور مستهلكة ميتة، بحيث لم يعد شعرهم يعبر عن روح العصر الذى نحيا فيه، وهؤلاء الشعراء يجهلون أنهم هم الذين يقتلون قصائد الشطرين ويشيعون جنائزها ويدفنونها، فى حين نبقى نحن الذين ندعو إلى الشعر الحر أبرياء من دمها.

ومهما يكن من أمر، فإن عليك، أيها الشاعر اليافع، أن تعبِّر بلغة عصرك وتصدر عن شخصيةٍ حديثة معاصرة، وليس فى هذا إنكار لعبقرية القدماء، فإن أجدادنا إنما كانوا مبدعين لأنهم مثَّلوا الحياة الفكرية لعصرهم، ونحن اليوم نقرأ تراث قدمائنا ونحبه ولكننا لا نقلده وإنما ننفر أشد النفور من استعمال ما ورد فيه من استعارات وصور وأساليب لنحتضن رموزًا مشتقة من عصرنا، واستعارات مولودة فى بيئتنا، نابعة من حضارتنا المعاصرة، وهذا ينبغى أن يكون قانون الشاعر الناشئ.

وتوصلنا هذه الملاحظة إلى الجانب الثانى من دراستك التى لابد لك أن تتفرّغ لها وهى معرفة اللغة العربية وقواعدها، وتلك دراسة لاتشكل هدفًا مباشرًا وإنما هى أداتك ووسيلتك إلى التعبير، وأفضل ما تبدأ به أن تبادر إلى دراسة النحو دراسة تقيك عثرات القلم، ثم تتقدم إلى دراسة اللغة وأساليب صياغتها وقياسها مع شىء من اطلاع على أصول البلاغة، ولسوف تواجه، وأنت فى هذه الدراسة إغراءً قويًا بأن تهملها، يأتيك هذا الإغراء من أعماق نفسك كلما لاحظت أن جانبًا من الأساليب النحوية والبلاغية واللغوية قد مات فى عصرنا ولم يعد له استعمال، ويأتيك الإغراء نفسه من دائرة زملائك الشعراء اليافعين حولك، وحذار من أن تلين لمثل هذا الصوت؛ لأن دراسة القديم العربى دراسة جدية هى التى ستفجر فى نفسك القدرة على إبداع صيغ جديدة وأساليب عصرية تلائم الذوق العربى الحديث، وما من مجددٍ أصيلٍ قط، إلا وقد درس القديم، بحيث ينبثق الجديد انبثاقًا عفويًا فلايفقد الصلة بالتراث العربى، ولايقصر عن التعبير عن روح القارئ المعاصر.

ولسوف تدرك وشيكًا أن صلتك باللغة العربية، كلما اتسعت وعمقت، أضفت على شعرك أبعادًا رائعة من الخصوبة والابتكار والحرارة، حتى ترتفع قصائدك إلى أعلى ذرى الجمال الفنى والتعبيرى، وإنما الشعر الحق سكرةٌ لغويةٌ تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال، فترتبط كل لفظة بما حولها ارتباطًا خفيًا وكأنها تصبح كائنًا مملوءًا بالحياة والخضرة، وكثيرًا ما يجد الشاعر الموهوب فى قصيدته صيغًا وألفاظًا جديدة مبتكرة ما كان يخطر له يومًا أن يستعملها، وإنما ولدت فى نفسه فى لحظات الفورة الشعرية والزخم الإبداعى، ومن ثم فإن ذخيرتك من ألفاظ اللغة وقواعدها تصبح عظيمة القيمة والتأثير؛ لأنك وأنت فى حماسة الحالة الشعرية لاتكاد تفكر وإنما تستسلم إلى هذه النشوة التى تدفع الكلمات إلى وعيك دفعًا وكأن قوة خفية تملى عليك، فإذا كانت حصيلتك من اللغة ضعيفة ركيكة، لم يرتفع إلى وعيك إلا ما هو ضعيف ركيك، ومن ثم تأتى حاجتك العظيمة إلى أن تمتلك ناصية اللغة منذ بداية حياتك الشعرية، لكى يكبر قاموسك الفنى مع شاعريتك، وينمو عامًا بعد عام، ويفرش لك طريق القوافى ورودًا وأقواس قزح.

ولابد لك كذلك من أن تدرك إدراكًا واعيًا أن اللفظة التى تستعملها فى قصيدتك يجب أن تكون ذات جذور نفسية عميقة، وأن ترتبط بما حولها من كلمات بموسيقاها وجرسها، وأن تكون ذات إشعاع، وأن توحى، وترمز، وتبوح بأكثر مما يعطيه ظاهر

اللفظ؛ ذلك لأن الشعر هو التعبير، والتعبير سياحة فى عالم الفكر المعقد المتشابك المذهل، وليس مجرد صف للألفاظ.

بعد ذلك نصل إلى دراستك الكبرى: دراسة الشعر والأدب وأول ما ستصادفه مما يحيرك أنك ستجد حولك تيارين اثنين يصطرعان: أحدهما يدعو إلى الاقتصار على قراءة الشعر العربى دونما التفات إلى سواه، والآخر يقف فى أقصى الطرف المقابل منادياً بنبذ القديم العربى والاستقاء من منابع الشعر الغربى، فاعلم أيها الشاعر الناشئ، أن كلا هذين الجانبين مخطئ فى دعوته، وإنما عليك أن تفتح قلبك وروحك للقراءتين معاً: شعرك العربى يربطك بكيانك الروحى، وموضع عواطفك، ومنبع موهبتك، والشعر الأجنبى يفتح لك نوافذ سحرية من المعانى والمذاهب والأساليب فضلاً عما يساعدك عليه من اتخاذ موقف عربى من هذه الحضارة الأجنبية التى وفدت إلينا وجرفت حياتنا كلها.

ولنفحص الموقفين بشىء من التفصيل، أما اقتصارك على قراءة الشعر العربى، فإنه لن يكفيك زاداً شعرياً معاصراً؛ لأن هذا الشعر يصور حياةً تختلف فى تفاصيلها ومظهرها عن حياتنا اليوم، وإن لم تختلف فى روحها وجوهرها، ثم إنه مكتوب بلغة تختلف إلى حد ما عن لغتنا المعاصرة، وإن كانت هى عربيتنا نفسها، وذلك التطور طبيعى فى اللغات الحية جميعا، ومن ثم فإن هذا التراث العظيم الذى تحدر إلينا من الآباء والأجداد، لايكفى وحده لإلهام شاعر عربى يستجيب لحياة هذا العصر وإنما لابد لك، يا شاعر العصر، من أن تقرأ شيئًا من تراث الغرب الشعرى، وتراث الأمم الشرقية المجاورة لنا لتتفتح لك عوالم جديدة، وتملك القدرة على نظرة حديثة إلى الحياة والشعر.

ومن حقك، وأنت عربى، أن تشعر بألم يأخذ بنفسك عندما تدرك هذه الحقيقة الموجعة، وسوف تسأل فى حرقة: لماذا لايكفى شعرنا العربى لخلق شاعر معاصر، فى حين يستطيع الإنكليزى مثلاً أن يقتصر على قراءة شعر أجداده ثم يكون شاعراً عصرياً عظيمًا؟ أترانا متخلفين أدبيًا عن الغربيين؟ وحذار يا شاعر من أن تترك هذا السؤال يُذلّ روحك، وإنما عليك أن تجابهه وتعطيه جوابه، إن ذلك ليس نقصًا فى آدابنا، ولاتفوقًا من الغربيين علينا، وإنما سببه البسيط أن الغربى يملك تاريخًا حديثًا مجيداً، فى حين كانت قروننا الستة الماضية فى هذا الوطن العربى قرون كوارث ومحن ونكبات، لقد انشغلنا بما نحن فيه عن إبداع الجديد ومسايرة الحضارة، وانعزلنا عما حولنا حتى هبط الشعر العربى إلى ما تعرف من صنعة الفترة المظلمة وركاكة أدبها

وضعف شعرها، أما الغرب فقد كان إذ ذاك يجابه ضياء العصور الحديثة، وتبدع فيه العصور والمواهب علمًا وفنًا وحضارة، وبذلك أتيحت للشاعر هناك فرصة ينمو فيها مع العصر قرنًا قرنًا، فيبدع المئات من الدواوين وتتطور الأفكار والصور والأساليب والموضوعات فى شعره، وتتسع دائرة ثقافته وتكبر قدرته التعبيرية، ومن ثم فإنه قد وصل إلى عصرنا يحمل فى ذهنه ونفسه هذا التراث الخصب يغرف منه ويبدع الجديد المعاصر.

أما الشاعر العربى فقد خرج من دياجير الفترة المظلمة فإذا أمامه حضارةٌ وهاجةٌ عجيبةٌ جاءته مفاجئة من الغرب فأذهلته بأضوائها وعوالمها فهو لايجد فى ماضيه ما يعينه على التعبير عنها، ومن ثم فإن صورها وتهاويلها ما زالت لاتجد لديه التعبير الذى يفيها حقها، وعلى ذلك فإن من المفيد له أن يطلع على شعر الفرد الغربى الذى عاصر هذه الحضارة منذ عدة قرون؛ ليتعلم منه بعض الدروس، وبخاصة فى حقل الجمع بين الفكر المعقد الحديث وروح الشعر، ولكن حذار، أيها الشاعر العربى، من أن تنقل فى شعرك مذاهب الغربيين وأساليبهم اللغوية ومواقفهم العاطفية، فإن ذلك لن يكون منك إلا تقليداً، ومن أجل هذا سألناك أن تدرس التراث العربى دراسة عميقة، فإن تلك الدراسة هى التى ستحميك من تقليد الغرب، وتعلمك كيف تنتفع بآدابه انتفاع السادة لا انتفاع العبيد.

وأما الدعوة إلى الاقتصار على قراءة الشعر الغربى، وإهمال الشعر العربى، فهى أشد ضلالاً من الدعوة الأولى؛ لأن الشاعر العربى يحتاج بداهة إلى أن يقرأ شعر العرب، وإلا لم يعد شاعراً عربيًا وانبت إنتاجه، وانقطعت صلته بأرضنا وتاريخنا وضاعت، من ثم، شخصيته، وكم فى آدابنا من الروعة والجمال والعمق لو نظرنا، وكم فيه من كنوز خفية دفينة يستطيع الشاعر الموهوب أن يبعثها فيبهر بها العصر.

ومهما يكن ما تختاره لقراءتك، فاقرأه قراءة المتعمق الجاد، وتوسع فى دراسته وفهمه، والخطة الجيدة فى الدراسة الأدبية أن تحرص على أن يكون لك اطلاع عام واسع على شعر الكثير من الشعراء وسيرهم، على أن تختار مجموعة صغيرة من البارزين تفرغ لدراستهم دراسة خاصة مفصلة نبذل لها الوقت والجهد فترة طويلة، وستمنحك هذه الدراسة الخاصة قدرة على الإبداع الشعرى، والفهم، والاستقراء تشمل حتى الشعراء الذين لم تدرسهم دراسة تركيز، فإذا قصائدهم تشعُّ معانى رائعة فى نفسك وسِيرُ حياتهم تمنحك آراءً باهرةً يُؤخذ بها معاصروك.

واحذر، أيها الشاعر الناشئ، كل الحذر أن تصنع صنع كثير من زملائك اليافعين اليوم: فتحفظ الأعلام المشهورة، وعناوين بعض كتبهم التى لا تفهمها، ثم تملأ حديثك بما حفظت، وكأنك عالمٌ كبير مختصّ.

إن هذا المسلك سيقودنا حتمًا إلى ما انقاد إليه أغلب هؤلاء اليافعين وهو تقليد الغرب، ذلك أن الشاعر الذى يفهم الشعر الغربى فهمًا حقًا، يصل إلى مستوى من الاستقلال يجعله يُبدع إبداع الشاعر الغربى دون أن يقلّده، وأما التقليد، فهو دائمًا الدائرة الضيقة التى يدور فيها من لايفهم، فهو يتناول المظاهر البارزة فى الشعر المقلد فينقلها بنصها، وذلك مفضوح يلمسه كل مطلع على الأصل الذى نقل عنه الشاعر.

* * *

ثم نتقدم، أيها الشاعر الناشئ، إلى إحصاء مظاهر التقليد التى تفشت فى شعر اليافعين، لكى تدركها وتتجنب الزلل إليها، وهذا التقليد فى نظرنا أخطر هاويةٍ يسير إليها الشعر؛ لأنه يشلّ ملكة الإبداع لدى الشاعر العربى ويحيله إلى مجرد صدى خافت، فلا هو أبدع شعرًا غربيًا عظيمًا، ولا هو ارتفع إلى مستوى شعرنا المحلى.

وسوف تميز من هؤلاء المقلدين صنفين اثنين: الصنف الأول- صنف الذين يقرأون الشعر الغربى بلغاته الأصلية فيتبنون مواقف شعرائه وأساليبهم وصورهم وآراءهم، وينقلونها نقلاً لا شخصية فيه، وهؤلاء قلة، وهم المفسدون الكبار لروح الشعر وعليهم يقع اللوم فى تضليل اليافعين الأبرياء، والصنف الثانى- وهم الأغلبية وهؤلاء لايحسنون لغة أجنبية إلى درجة تمكنهم من قراءة آدابها وإنما يقرأون المترجمات المستعجلة الركيكة التى تملأ أسواقنا، وقد لا يقرأون حتى المترجمات وإنما يستعيضون عنها بالملخصات والآراء الجاهزة العامة حول الشعر الغربى، ثم يقرأون شعر الصنف الأول بما فيه من تقليد ومظاهر أجنبية زائفة فيضطرون إلى مماشاة «السوق» ويصطنعون ما هو بارز من جوانب التقليد حتى يصبح على أيديهم تيارًا عامًا.

وخير وسيلةٍ تميز بها صور هذا التقليد أن تراقب ما تنشره مجلات الشعر الجديد ستة أشهر، ثم تصنف ما فيه من أساليب ومظاهر، ولسوف يدهشك ما فى أكثر هذا الشعر من عناوين متشابهة، وموضوعات، وأساليب فكأن الواحد منهم يكرر عيوب الآخرين حرفيًا، إلى درجة أن الغلط العروضى الذى يقع فيه شاعر ناشئ يصبح بحكم

التقليد، قانونًا يحتذى وينفذ فى شعر الذين ينشرون بعده، وهذا منتهى الهوان الذى يصير إليه جيل من الشعراء فى أية أمة.

لهذا يكون عليك، أيها الشاعر الناشئ أن تكون جريئًا فى مواجهة الحقائق حول نفسك، فتقرر منذ البدء أن تختار أحد اثنين: إما أن تكون شاعراً من شعراء الدرجة الأولى، وإما أن تكف عن قرض الشعر وتسلم قيثارتك للصمت، ذلك أن المجال يغصّ بمئات من شعراء الدرجة الثالثة والرابعة والخامسة، فى حين يبقى الشعراء الأصليون قلةً معدودة فى الوطن العربى كله، وعلامة شاعر الدرجات الواطئة، أن شعره يعكس التيارات العامة الشائعة فى الجو الأدبى، المتداولة فى سوق القصائد، وأنه لايستطيع أن يطلع بإبداع جديد يبهر العصر، ولا أن يخلق نماذج مبتكرة أصيلة، تنبض بالحياة، والواقع أن كل صورة شعرية متميزة يأتى بها الشاعر الأصيل الموهوب، فتنال الاعجاب، سرعان ما يتلقفها شعراء الدرجات الواطئة، ويحيلونها إلى تيارات عامة تقليدية، غير أن الشاعرية الملهمة الباهرة، مهما قلدها المقلدون، تبقى مبدعة موهوبة أصيلة تميزها الجماعات كلها فى الدوائر كلها، كما تتألق فى كل عصر.

وأبرز تيار شاع فى شعر اليافعين هو تقليد الغربيين فى موقفهم من الخلق والقيم الروحية، ذلك أن الأديب الغربى المعاصر يجنح، على العموم، إلى السخرية من قواعد الأخلاق، والاستهانة بالقيم والمثل التى تعارفت عليها المجتمعات، لا بل إن الاتجاه هناك أن يتعمد الأديب -باسم الواقعية والحرية الفكرية- وصف أحط المواقف الحيوانية وصور الرذيلة، وقد شاع التبذل شيوعًا مزريًا فى أدب الغرب وذلك بسبب من ظروف خاصة تحيط بالمجتمعات هناك، وهى ظروف لايعنينا استقصاؤها هنا، وإنما يهمنا منها أنها تختلف كل الاختلاف عن ظروفنا فى الوطن العربى، ومعنى ذلك أن تبذّل الأديب الغربى المعاصر نتيجة مباشرة لتاريخه وبيئته ودينه ونفسيته، فكأن الجو هناك هو الذى ينتج هذه الثمرة المرَّة المجوجة.

ولسوف تلاحظ، أيها الشاعر الناشئ، أن هذا الاتجاه قد شاع فى شعر زملائك من الشعراء شيوعًا يؤلم كل إنسان مخلص، فإن اليافعين من الشعراء والأدباء يصفون اليوم فى إنتاجهم عالمًا عربيًا موبوءًا تتحكم فيه الأهواء الجنسية بأحطّ معانيها، ويستهين شبابه بكل قيمة خلقية كما ترى فى الأبيات الآتية التى اقتطفها من قصيدة عنوانها «صلاة إلى سرير»:-

كم عفافٍ ذبحتَهُ أنتَ تدرى   وفتاة سرقتها من ذويها

كم خصورٍ لهوتَ فيها وردفٍ   من جحيمى غدا قديداً كريها

كم نبيذٍ عصرتَهُ من شفاهٍ   وعطور تلعثمت تحميها

كم نهودٍ ورديّة العمر شاختْ   ييس الدفء والتطلّع فيها

ألف عذراء غادرتك حطامًا   وهى حبلى تُريق ماء أبيها

إلى أن يقول:

كم خطايا زرعتها، أنتَ أدرى،   كم عروضٍ هتكتها تحصيها

أترى، أيها الشاعر، هذا الكلام الرخيص الذى ينبو عنه الذوق وتأباه المروءة وأبسط معانى الإنسانية؟ وانظر إلى أية وهدة من الدناءة والضعة انحدر الشاعر العربى الجديد؟ وأشد ما يؤلم الناقد المطلّع أن ناظم هذا الشعر المبتذل، مثل بعض زملائه، يملك قدرة مقبولة على تلوين التعبير، وقد تكون موهبته أصيلة ورؤيته قوية، فلو ارتقى بشعره إلى آفاق الخيال، ونرى الروح الإنسانية بدلاً من الانحدار إلى الهاوية، لربما كان لنا منه شاعر مبدع.

وتذكّر، أيها الشاعر الناشئ، أن هبوط شعرك إلى مستوى الغريزة الحيوانية، يحدّ آفاقك الشعرية ويقتل روحك، وإنما وجد الإنسان فى هذا الكون ليعيش ملء عقله العظيم وروحه الطموح الذى يتطلع إلى الأعالى حتى يبلغ مرتبة إدراك الله، وأنت ولا شك تدرى أن الحضارة الحديثة ومخترعاتها العظيمة لم يُبدعها أولئكم الذين يتمرغون فى حمأة الجسد ويعيشون فى حدود الحواس، وإنما صنعها الذين آمنوا بالمثل العليا وأدركوا قيمة العقل الإنسانى، وارتقوا بأرواحهم إلى مستوى العمل والتضحية والجهاد، وهؤلاء الكبار المبدعون يدركون أن غريزة الجنس وسيلة لحفظ النوع، وسلم ترقى عليه الإنسانية إلى معانى الأمومة الخيرة الجميلة، والأبوة الحنون الكريمة، والحنان، ورعاية الغريب، وحب الحياة، وإدراك الله ونحو ذلك من المعانى السامية التى ترتفع بالإنسان إلى ما خلق من مستويات رفيعة، وإنما وظيفتك يا شاعر أن تدعو إلى ـ ب الجمال فى صوره العالمية جميعًا، وأن ترقى بالغريزة إلى حيث تنشأ عنها العاطفة الطاهرة التى تهذب الحياة وتصقل المشاعر وترهف الملكات وتلهم العقل العظيم.

ومما أخذه شعراؤنا اليافعون عن أدب الغرب، اتجاههم إلى وصف القبيح والمنفِّر والمقيت فى شعرهم، حتى تكاد الشناعة تصبح مذهبًا ينادون به، مثال ذلك قول نزار قبانى:

مكشوفــة الــبدن المفسّخ دهــنه	ببخار جسمك قد أثرت تقززى
يا مضغة الأصل النجيس وأنت من	عفن المخادع يا لماضيك الخـزى
ولأنت مـــن لــذّات أمّـــك ليلـة	هوجـــاء مجرمـة فلا تتعـزّزى

ولعلك تلاحظ أن الشاعر لا يحاول أن ينفرك من هذه المرأة التى يصورها وإنما يهدف إلى وصف «الشنيع» لا أكثر، لا بل إنه يبدو وكأنه يتلذذ بالألفاظ الكريهة تلذذ من يبدع شيئًا متميزا، ولسوف تجد فى نفسك الشاعرة نفوراً بديهيًا من مثل هذا النغم فى الشعر، ولكن أصوات القبح الشائعة حولك ستحاول أن تسكت هذا الصوت الفطرى فى نفسك تحت غطاء من الفلسفة الزائفة، فحذار من أن تنخدع، إن صوت أعماقك هو الصوت الحق الذى لاينبغى أن يعلو عليه شىء، وإذا وجدت زملاءك يقلدون هذا الاتجاه فى شعرهم فاثبت فى وجوههم، ولو اجتمعوا عليك، وقرر أن تكون المتبوع لا التابع، إن الجمال لابد أن ينتصر على القبح، والأصالة منتهية لا محالة إلى العلوّ فوق التقليد، ولو كان الجميل واحداً حوله من القبيح ألوف.

ومما ستصادفه فى هذا الشعر الجديد نبرة من التشاؤم المستورد، فإن الشاعر الناشئ يقلد التيار العام فى أدب الغرب فيزعم أنه شريد منبوذ يعاديه المجتمع ويكرهه الناس، وأن الحياة عبثٌ فارغ، والسعادة خيال، وأن المحبة كذبة، والروابط العائلية سخيفة، والمقدسات ادعاءٌ باطل، وأن الإنسان يعيش وحيداً شقيًا لا هدف له ولا روابط ولا مثل، فالموت والحياة لديه سيان، وسوف يؤلمك، أيها الشاعر، أن تجد زملاءك من الشعراء لايتورع الواحد منهم عن وصف أبويه بأقذع الأوصاف وإهانتهما هيانًا وكأن ذلك عمل بطولى، وهذا الموقف المرذول وأمثاله مبثوثة فى أغلب شعر هؤلاء وقصصهم وكأنهم يحسبونه علامة التجديد والحرية، فانظر يا شاعر كيف أرادوا أن يتحرروا مما زعموه الأدب التقليدى (يقصدون أدبنا العربى القديم) فلم يزيدوا على الوقوع فى تقليد الجانب الهزيل من أدب الغرب، ومهما يكن من أمر هذه الأفكار السود فإن شاعرنا يكاد يكون قد ترجمها أو نسخها نسخًا من إنتاج عشرات من مشاهير الغربيين المعاصرين مثل جيمس جويس، ويوجين أونيل، وسارتر، وكامو، ومورافيا، ومالرو

وسواهم، ولا أدرى، ولن تدرى يا شاعر كيف لا يلاحظ هؤلاء الشعراء أن هذا الموقف من الحياة والأسرة والمثل لا يخدمنا، وإنما يخدم أعداءنا بما ينفث من سموم السلبيات فى نفوس الشباب، وإذا اعتنق شبابنا هذه الآراء فمن منهم الذى سيزحف إلى فلسطين؟

وآخر المواقف المصطنعة التى نقلها اليافعون عن الغرب مما سأحدثك عنه، هو تكلّف الغموض، والتماس الإغراب، واتخاذ هيئة المفكر العميق الذى يحتاج شعره إلى أن يشرح لكى يفهمه القارئ؛ وخير دليل على أن هذا الإبهام مصطنع متكلف، هو أنه شاع فى الشعر فجأة، دون أن ينبع من أعماق نفس الشاعر، أو تمليه عليه لفتات طبعه، وميوله الفطرية، فما كاد شاعرنا الناشئ يعلم أن الغموض مستحب فى مذاهب الغربيين (مثل الرمزية والتكعيبية والسريالية ومذهب اللامعقول) حتى أسرع يتبناه وراح يستعمل فى شرح ما لا معنى له فى شعره، حفنة من الألفاظ تختلط فيها آراء مدارس علم النفس بأحكام مشاهير الأدباء الغامضين فى الأدب الأوروبى المعاصر وما قبله، فإذا قلت لهم إنك لاتفهم من هذا الشعر شيئًا قالوا لك إنه شعر عميق فلايطمح أحد إلى فهمه، إلا الراسخون فى العلم، وحذار يا شاعر من أن تصدق هذه الخرافة، إن النفس الإنسانية عميقة الأغوار حقًا، ولكن واجب الشاعر أن ينير هذه الأغوار ويعرض جوانبها عرضًا له معنى، أو لنقل إن الشعر يخلق المعنى حتى فيما يلوح للعين العابرة أنه بلا معنى، والشاعر العظيم هو الذى يفك عقد المبهم، ويعين القارئ على تحسس المعانى الخفية والدلالات التى تختفى وراء المظاهر الغامضة فى الحياة والطبيعة.

وبعد فإن القانون فى الشعر الجيد أن يكون الإبهام فيه ظاهريًا وحسب، فإذا تأمله الناقد والقارئ المتذوق، وجده واضحًا بما له من دلالة إنسانية عامة، وإنما أخطأ هؤلاء الشعراء فهم مذهب الغموض، على عادتهم، بسبب من أنهم مطلعون على الأدب العربى اطلاعًا عابرًا دونما دراسة جدية له، وبذلك تحول الإبهام الجميل الذى هو سر الشعر وأصل فتنته، إلى تعقيد مصطنع سببه ضعف الموضوع، وفوضى الصور، وركاكة الروابط، وقلة المحصول اللغوى، وليتهم يتلقون دروسًا فى بلاغة الإبهام من شعرائنا العرب القدامى من أمثال المعرى وابن الفارض والسهروردى. وإذا أصروا على الاستقاء من الغربيين، فما لهم لايتعلمون الإبهام الرائع من مسرحيات لويجى بيرانديللو، وقصص مارسيل بروست مثلاً حيث الغموض الجميل فى التفاصيل العابرة،

دون الهيكل العام، وحيث يبدو التعقيد وكأنه منقول من الحياة الكبيرة ليكون درسًا للفكر الإنسانى، وإشارة إلى المجهول والخفى والعميق الذى يبهر الخيال ويفتن الذهن؟

هذه، يا شاعر، هى الملامح البارزة فى الشعر المنسوخ عن الغرب، اقتصرنا عليها لكثرة نماذجها، وتركنا الملامح الأقل ظهورًا وشيوعًا لضيق المجال، وآخر ما نحب أن نقوله، إن شخصيتك المستقلة بما وراءها من تراثنا، هى أثمن ما تملكه فلا تبتذلها بتقليد الشاعر الغربى، إنما نريد أن تقرأ الشعر العظيم فتعجب به، لا أن تنهار أمامه فى مذلة المقلد، إن الإعجاب والتقويم المستقل هو خلق الأحرار وأما التقليد فهو صفة العبيد، ولعلك لا تنسى أن الأحرار هم الذين يبدعون، أما العبيد فلا إبداع لهم، لأن الفن والحضارة يرتبطان بالحرية فى كل زمان ومكان.

* * *

وقبل أن أختم رسالتى إليك، أيها الشاعر الناشئ، أحب أن أقدم إليك تحذيرًا يحميك من خطأ جسيم يقع فيه كثيرٌ من اليافعين، ثم أنهى مقالى بأهم توجيه أمنحك إيّاه على الاطلاق.

أما التحذير فإنى ألخصه فى أن عليك أن تقاوم إحساسًا غالطًا يلازم اليافعين ويضلّهم، وقوام هذا الإحساس ميلهم إلى اعتبار اللون الشعرى الذى يمارسون نظمه، هو اللون الوحيد الذى يستحق الإعجاب فى عالم الشعر، فلايستطيعون -نتيجة لذلك- أن يتذوقوا أية قصيدة مخالفة لطريقتهم وخطّهم، ويزيدون فيندفعون ويحكمون على هذه القصيدة بالتفاهة، أو الابتذال أو التقليدية، أو الجمود أو التكلف، وينشأ هذا الموقف غالبًا من ضيق أفق اليافعين ونقص ثقافتهم وتطرفهم فى الحماسة لاتجاههم الذاتى، وهى خصلة تغلق الأبعاد أمام حاسة التذوق لدى الشاعر اليافع، فلا يعود قادرًا على تذوق شعر غيره من الشعراء، وإنما يبادر فيحكم عليه بأنه كله شعر ساقط لاقيمة له.

وكثيرًا ما يحكم اليافع على شعراء الجيل السابق له بأنهم كلهم تافهون، وأن شعرهم بأجمعه قبيح منفر لا جمال فيه ولا أصالة له، مع أن بينهم شعراء كبارًا اعترف لهم العصر بالإبداع وما زال آلاف من القراء يضعونهم فى الذروة بين الشعراء، وأحيانًا يصدر اليافع مثل هذه الأحكام المتطرفة على الشعراء الذين تتلمذ عليهم فى أول حياته الشعرية ناسيًا أنهم كانوا وسيلته الأولى إلى التجديد، ولو أن اليافع صبر على نفسه، وأعطى ذوقه وحسه الجمالى عشر سنين من النضج والتكامل، لوجد أنه

أصبح قادراً على تذوق عناصر الجمال والأصالة فى شعر الشاعر الذى أسقطه من مملكة الشعر فى أول حياته، وسرعان ما يندم الشاعر على مواقفه القاصرة الباردة من الشعراء الآخرين مدركًا أنه كان ضيق الأفق، مغلق الأكمام فى وجه العطور التى تنبعث من الورود الأخرى، والواقع أن كثيراً من المعارك الأدبية التى تدور فى الصحف بين شعراء الجيل السابق وشعراء الجيل الطالع ترجع إلى ضيق أفق الناشئين واليافعين، مع أن بينهم شعراء موهوبين.

أقول لك هذا، أيها الشاعر الناشئ، دون أن أكتمك أن جماعة من شعراء الأجيال الأسبق هم الضيقو الأفق أحيانًا، لأنهم يرفضون الشعر الجديد، وينكرون عليه الجمال والإبداع، وهذا لأنهم جمدوا على نوع الشعر الذى ينظمه جيلهم، فلا قدرة لهم على تقبل الأكمام الشابة المتفتحة، وتذوق شذاها وألوانها، ومهما يكن من أمر، فلابد لك، أيها الشاعر الشاب، أن تعتزم منذ البداية أن تدرك الحقيقة النهائية الكبرى، وهى أن الشعر يتطور من جيل إلى جيل، وتختلف موسيقاه وصوره ورموزه، فلايمحو الجيل اللاحق أمجاد الجيل السابق، ويحتفظ التاريخ الأدبى بالبارز والموهوب والأصيل من كلا الجيلين، لايطفئ هذا شعلة ذاك، وفى صفحات الزمن مكان للجميع ما دام الإبداع هو التيار الذى يسرى فى شعر الشعراء المتتالين البارزين كلهم، وما دامت الأصالة هى التى تلون ذلك الشعر وتفعمه بالزخم والحرارة والحياة.

ثم نصل إلى التوجيه الذى وعدتك به وهو آخر فقرة فى مقالى وقد يكون أهم فقرة فيه على الاطلاق.

أحبُّ لك، أيها الشاعر الناشئ، أن تدرك إدراكًا واعيًا أن أكمل الشعر وأجمله وأروعه هو الذى يعطينا رؤيةً كاملةً للحياة والوجود، فلايكفى أن تكون قصائد الشاعر جميلة، فيها الصور والموسيقى والايحاء والرمز، وإنما يجب، فوق ذلك، أن ترفعنا إلى مستويات روحية عالية، وأن ترتقى بنا إلى إدراك الحقائق الكبرى فى الوجود، وأبرزها إدراك الله الذى ينبض وراء كل ذرة فى الخليقة، والشاعر من أقدر الناس على إدراك جماله ولطف جوهره وقدرته غير المحدودة، وإنما يمتلك الشاعر هذه القدرة لأنه إنسان موهوب حساس سريع الالتقاط، والواقع أنه ما يكاد يصل إلى هذا الإدراك حتى تتفتح له آفاق الرؤية الواسعة، فيرى لا نهائية الخليقة، وجمال النجوم، وروعة البحار، وأسرار الطبيعة، ويتذوق الموسيقى والجمال والأبدية، ويتحسس معجزة الله الكبرى التى هى «الإنسان» بعقله العظيم ونفسه الشاسعة العجيبة، وهذا الإدراك هو وحده الذى يوسع

آفاق الشاعر، ويجعل لشعره سطوةً سحريةً على نفوسنا، وحين يعرف الشاعر الله ولمسته المبدعة على كل شىء، تزداد لغته اكتنازًا وإيحاءً وتتألق وتتسع وتترامى، ويبلغ شعره ذروة أبعاده.

وفى انتظار الغد الذى سيلمع فيه اسمك وشعرك، أيها الشاعر الناشئ، أبعث إليك بتحية الشعر والجمال.

الفصل الثانى

الإبرة والقصيدة

نبيل: لست أدرى كيف يمكن أن تبقى هذه الإبرة على مكتبك منذ ظهر أمس حتى اليوم، دون أن تعيديها إلى مكانها.

هدى: لقد خطت بها كمّ قميصك ونسيتها على المكتب.

نبيل: هذا هو العذر الأزلى: النسيان. لماذا لا يخطر لك مطلقا أن النسيان ليس عذرا؟

هدى: إنه عذر أيها العزيز لمجرد أنه شىء مفروض علىّ فرضا ولايد لى فيه. ثم إننى لا أتعمده ولا أقصده، وإنما يطاردنى هو.

نبيل: أعرف أنك لا تقصدينه، ولكنه مع ذلك ليس عذرا.

هدى: وكيف ذلك؟ أوضح ماتقول.

نبيل: إن النسيان نقيصة فى الإنسان، وكل نقيصة لايصح أن تقدم على أنها عذر.

هدى: إنها نقيصة حقا، ولكنى أحاول جاهدة أن أتخلص منها دون أن أفلح، إن النسيان يحكمنى ويتحكم فى ذهنى ويمحو ما أنويه محواً فى بعض الأحيان، ومن ثم فهو قدر ولا خلاص من القدر.

نبيل: هو نقيصة وليس قدراً، لأن النقيصة يكون للإنسان مهرب منها، أما القدر فهوحكم نافذ ولا خلاص منه.

هدى: أنا إذن، فى رأيك، قادرة على الفرار من نسيانى؟ وفى ذاكرتى أمل؟

نبيل: وهل يحتاج هذا إلى برهان؟ انظرى مثلا، عندما خطرت لك فكرة القصيدة التى نظمتها فى الأيام الثلاثة الماضية فهل نسيتها؟ لقد استيقظت فى الثالثة صباحا فوجدتك فى المكتبة تكتبين منهمكة، وعندما أتيتك وقلت لك إن السهر يتعبك قلت لى: (ماذا أفعل؟ حاولت النوم فانبعثت فى ذهنى أشطر رائعة لم أحتمل أن اتركها تتبدد، لأننى إذا تركتها ولم أسجلها فلسوف أنساها فى الصباح) هذا ماقلت، قولى لى إذن لماذا لم تنسى قصيدتك وأنت تحاولين النوم؟

هدى: سرّ ذلك أن القصيدة تفرض نفسها علىّ كالنسيان تماما.

نبيل: أتجعلين الشعر نقيصة مفروضة؟

هدى: لعلها نقيصة؟ ذلك أنها حينما تنبعث فى كيانى تؤذينى، إن لم أكتبها فورا. إنها تخدشنى، وتجرحنى، وتعذبنى، وإذا لم أخضع لحكمها وأقذف بها إلى الورق فإنها تسبب لى الذهول بين الناس، يحدثوننى فلا أصغى، ويسألوننى فأشرد. هذا هو الشعر أفليس هذا نقصا؟ ومع ذلك فهو نقص محبوب لا أحاول الهرب منه، إنما ألتمس الوقوع فيه، خلافا للنسيان الذى يسبب لى الحرج وأبغضه وأتهرب منه.

نبيل: ولكن... دعينا نعد إلى إبرتك هذه المهملة على مكتبك منذ يومين. هذه الإبرة، ألاتضايقك كما يضايقك كبت القصيدة؟ إنها تضايقنى أنا، وكلما رأيتها فى غير مكانها شعرت أن الوجود غير مريح، وأنا أراها كلما دخلت المكتبة وكلما خرجت منها، فكيف تنسينها أنت؟

هدى: إن القصيدة المكتوبة تخزنى وخزا موجعا يجعلنى مضطرة إلى تذكرها، أما الإبرة فلا وخز لها، ولذلك أنساها.

نبيل: «ضاحكا» ساعدنى الله عليك! من لى بأن يسمعك أى أحد غيرى وأنت تقولين هذا: *إن الإبرة لاوخز لها*، فى حين يكون وخز القصيدة موجعا.

هدى: ياعزيزى، إن للإبرة وخزا حين تغرز فى ذراعى، وهذه الإبرة الملقاة على مكتبى لا تخز لأن خشب مكتبى غير حساس.

نبيل: إنها تخز ذراعى أنا.

هدى: رائع! الإبرة تخز ذراعك أنت، وقصيدتى تداويك وتمتعك وتنعشك. أما أنا فإن القصيدة مغروسة فى ذراعى وروحى، وفوقها تنغرز إبر هذا اللوم الذى تخزنى أنت به بسبب نسيانى، ولا أنس لى ولامتعة.

نبيل: يا مكّارة، والشعر ألا يسعدك وينعشك؟ إنى أعلم أنك تجلسين ساعات متواصلة كما جلست أمس، ترفضين حتى أن تاكلى، لأنك تسجلين أشطرا من الشعر تنثال على ذهنك جاهزة هى وقوافيها، وهذه كما أعلم وتعلمين سعادتك الكبرى.

هدى: أتقول جاهزة؟ إنى أدفع ثمنها لهيبا يشعل كيانى ويشحن جسمى كله.

نبيل: لا تزوغى أيتها العزيزة، دعينا نسمّى الأشياء بأسمائها. لقد حدثتنى مرارا عن «الحالة الشعرية» كما تسمينها، وهى عندما تهبط عليك، أشبه بغمامة تثقلها قطرات المطرالمعطر، يصبح نظم الشعر عندك انثيالا منهمراً دافقا.. تكادين لا تستطيعين تسجيله.

هدى: نبيل، انظر، إن الحالة الشعرية مع ذلك تكلفنى ثمنا باهظا لا يطاق، وفوق ذلك فهى لا تهبط عند بدئى للقصيدة، وإنما أمر قبلها بفترة من المعاناة. ألم أقل لك هذا من قبل؟

نبيل: قلت أجزاء منه. أدرى طبعا أنك عندما تبدئين القصيدة لا يكون ذهنك متفتحا كل التفتح، ولا ينثال عليك الشعر انثيالا وإنما تفكرين وتكتبين.

هدى: صحيح، إنى أبدأ حين أكون فى ذروة عاطفية، وأكون إذ ذلك قد وضعت يدى على الفكرة الكاملة للموضوع، وهذه الفكرة سرعان ما تلف نفسها فى لحظة طارئة من انفعال خصب يعترينى فأبدأ القصيدة وأنا واعية. قد أختار لها وزنا، وأنظم منها شطرين أو أكثر ثم ألاحظ أن الوزن غير كفء فأشطب كل ما كتبت فى ثورة عصبية وأضع رأسى بين كفى حائرة، ثم أبدأ أجرب وزنا آخر، وقد أجد ما انتجت غير معبر، وقد ينجح وأتقدم فى بطء. وقد تستمر هذه الحالة ساعة بين الوعى وعدم الوعى، وفجأة يدور فى حياتى الرقم السحرى وتهبط اللحظة السعيدة، وتوافى الحالة الشعرية.... تأتى الصبية الموهوبة الجميلة وتنثر علىّ أنداءها.

نبيل: وعندها تنتهى المعاناه، وتهبط عليك الأشطر منظومة مسحورة كاملة هى وقوافيها فى سهولة ويسر.

هدى: تظنها تنزلق انزلاقا دونما عائق يعرقل حركتها؟ لا يا نبيل، لا، ليس هذا صحيحا. ولو كان الأمر كما تقول لاكتملت قصيدتى فى ساعة واحدة ونفضت يدى منها، وليس هذا مايقع، أو لا تدرى أننى أحيانا أنظم قصيدة واحدة فى ثلاثة أيام أو أكثر.

نبيل: «معترفا» تماما، لست أنكر هذا. فكيف إذن نوفق بين القولين؟ فى الأسبوع الماضى بقيت أربعة أيام تشتغلين فى قصيدة واحدة. ولقدحدثتنى مرارا وفى فرح غامر أن الأشطر تتوارد عليك وتمنعك من النوم.

هدى: وذلك يلوح متناقضا. ولكن الحالة الشعرية تستمر عندى عدة أيام، لأننى لا أملك وقتا متصلا لتفريغ الشحنة المتأزمة فى نفسى، فجأة يرن جرس الهاتف ويكون علىّ أن أجيب.... أو تقاطعنى الساعة الثانية بعد منتصف الليل ويكون علىّ أن أنام لأستفيق فى السادسة صباحا وأعد الفطور لولدى لكى يستطيع الذهاب إلى المدرسة. ثم يحين وقت الجامعة، وخلال ذلك ماذا يقع لى على صعيد الشعر؟

نبيل: وهل تستمر الحالة الشعرية خلال ذلك كله؟

هدى: هذا هو الموضوع الغريب المستثير يا نبيل. إنها تستمر. وذلك عذاب وفرح غامر فى الوقت نفسه. إنه شوك يخزنى وأحسه فى أعصاب معدتى أشد ما أحسه.

نبيل: وكيف ذلك؟ ماعلاقة الحالة الشعرية بالمعدة؟

هدى: إن ما أقوله يبدو غير مصدق، ولكن اصغ إلىّ أيها العزيز لتمتلك الحقيقة. هذه الحالة الشعرية، تبقى بفضل الله ورحمته، ملازمة لى حتى استطيع إتمام القصيدة، وهذه نعمة سابغة حلوة. ولكن لها شوكًا وفيها تعذيب. أدخل الصف وذهنى فى أقصى نشاطه، تتفجر ما فيه من معلومات مخزونة فى الأدب والنقد والشعر واللغة والنحو والموسيقى والمنطق والعلوم. إنى أصبح شعلة من الثقافة المتأججة وأستطرد خلال الدرس فى عشرات الاتجاهات وتستفيق ذاكرتى على صورة معجزة.

نبيل: ألا يكون هذا التفجر شيئا نافعا ولذيذا لدى الطلاب؟

هدى: بلى يكون كذلك. وطلابى يصارحوننى فى مثل ذلك الظرف أنهم يسعدون. وكذلك يلازمنى شىء آخر يحبه الطلاب هوالسعادة البالغة التى تغمرنى، والمحبة التى أتفجر بها لكل إنسان، ولكل شىء فى الوجود.

نبيل: قفى لحظة. أنت إذن سعيدة. فأين عذاب الحالة الشعرية؟ أين المعاناة والأشواك التى وصفتها؟

هدى: يا عزيزى! دعنى أكمل الوصف. إن هذه السعادة الطافحة لها ثمن من أعصابى. فخلال هذة الحالة تكون أعصاب معدتى متوترة كلها على شكل أحسه إحساسًا شديدًا، ويكون جبينى ساخنا، يلتهب بنوع من الحمى وكأن ذهنى كله يتأجج ويضىء، وأكون قلقة أسابق الحياة وكأننى سأموت فى اللحظة التالية.

نبيل: إن ماتقولينه غريب أيتها العزيزة، ولكن ألست مبالغة فيه؟ إن عادتك التى أعرفها هى المبالغة فى الوصف. أنت تعبرين بقوة لاذعة عن الألم والفرح والغضب والشك، هذه طريقتك.

هدى: أنا شاعرة فى صفتى هذه التى تتحدث عنها، والشعر ليس إلا موسيقى منبعها التطرف العاطفى، وإسباغ التهاويل على كل شىء، وفىَّ أنا من هذا الكثير. ولكن وراء كل مبالغة غير قليل من الحقيقة. إنى أحترق وأتمزق خلال الحالة الشعرية هذه، وكلما امتدت بسبب العوائق الشاغلة التى يضعها واقع الحياة فى طريقى استمر التأجج.

نبيل: وماذا يحدث للقصيدة خلال ذلك؟

هدى: ما أكاد أفرغ من هذه العوائق وأهدأ خمس دقائق، وأتناول أوراق القصيدة وأقرؤها قراءة واحدة حتى تبدأ الأشطر بالتشكل السريع وتفاجئنى القوافى التى لا تخطر على بالى، ولا أدرى من أين تنبع، وتنزل على المعانى الباهرة مموسقة منغومة. وإذا ما حدث

خلال هذا الانثيال أن أذهب إلى المطبخ مضطرة لأتناول طعام السحور فى رمضان، فإن الأشطرتواصل الانثيال علىّ لأنى وحيدة مع نفسى، والطعام لا يشغل إلا يدى وفمى. وكثيرا ما أترك قدح الحليب يبرد لأسرع إلى المكتبة وأسجل شطرا موزونا مقفى يهبط على ذهنى كاملا كما خرجت مينيرفا إلهة الحكمة مدججة بالسلاح من ذهن أبيها جوبيتر فى أساطير الإغريق. وأحيانا يكون مدفع الإمساك قريبا ماثلا، وأنا جائعة والأشطر تتوارد علىّ أشبه بنهر فائض جارف، ويدوى المدفع ويحين الإمساك وأبدأ نهار صوم جديد، وأنا أحمل جوع يوم سابق معى بسبب الحالة الشعرية.

نبيل: إن سعادتك الكبرى فى الحياة هى الشعر، وأنا واثق أنك تصومين جوعك سعيدة لمجرد أن قصيدتك قد ولدت موهوبة خصبة متألقة.

هدى: ولكن يانبيل! فكِّر فيما تقول. إن قصيدتى لا تولد فى نهار الجوع هذا فالمشاغل يأتى بها صبح الصيام: دروس فى الجامعة، موعد مع الطبيب، زيارة لا مفر منها، ومثل ذلك. وخلال ذلك أبقى تحت وهج الحالة الشعرية التى وصفتها لك، أعانى العذاب والغبطة، وأكل الملح والسكر، وأمشى فى الضباب على شواطئ يوتوبيا، وأتمزق خلال ذلك تمزقا متصلا لأننى احتاج إلى الورق والقلم والصمت لأتم هذه القصيدة التى تحرمها المشاغل من أن تولد ويتم خلقها.

نبيل: الآن ينبغى أن تفسرى لى ما لا يبدو متناسبا: إذا كانت الأشطر تهبط عليك كاملة فلماذا تحتاجين إلى كل هذا الوقت لإتمام القصيدة؟ أحيانا نكون جالسين مع ضيوف لنا تحبينهم، وفجأة أفتقدك وأجدك قد اختفيت من بيننا فأبحث عنك لأجدك واقفة فى المكتبة تكتبين فى لهفة ووله، وأسالك عاتبا: كيف يصح هذا؟ تتركين الضيوف وتقبعين فى المكتبة؟ فتقولين لى فى عجلة وتأجج: (لحظات فقط! إنى أسجل أشطرا من شعر هبطت على الآن وإذا ما أهملت كتابتها فورا هربت وانطوت إلى الأبد).

هدى: وأعود مسرعة إلى الضيوف والراحة مرسومة على وجهى! ولكن لاحظ أن هبوط بعض الأشطر علىّ موزونةً مقفاة موهوبة كاملة لا يعنى أن القصيدة تنظم نفسها لى.

نبيل: هذا ما نريد معرفته تفصيلا، ماذا يهبط عليك هبوطا؟ وماذا تبدعينه أنت بذهنك الواعى؟ وهل الشعر معجزة خالصة؟ أم أن لك فيها يدا؟ وهل شيطان الشعر حقيقة ملموسة واقعة؟

هدى: إنه حقيقةٌ رائعة، وأسلافنا العرب القدماء مبدعون فى تصورهم له، شيطان الشعر هو الحالة الشعرية يا نبيل، وقد وصفتها لك، ولكن هذا الشيطان الحبيب أو الملك الإلهى

الطيب لا يعطينا كل شيء، وإنما يعطى شيئا ويغيب عنا أشياء، أو هو يعطى المفتاح ثم يقف مبتسما مشجعا، وعلى الشاعرة بعد ذلك أن تشق طريقها وحدها.

نبيل: ولكنك قلت إن الأشطر تهبط عليك كاملة.

هدى: هذا يقع غير قليل ولكن... إن هذه الأشطر الملهمة لا تأتى فى سياقها المفروض. يأتينى شطران عذبان يمكن تركيبهما فى مكان ما من القصيدة التى أمتلك فكرتها كاملة، ولكن أين البقية؟ إن علىّ أن أجدها بنفسى وأرصها حتى يقابلنى مكان الشطرين المعجزين اللذين نبعا فى ذهنى غير الواعى بقافيتهما، وأحيانا يأتى شطر غير كامل فيه فكرة خصبة جديدة تغير السياق الذى أنا فيه تغييرا سحريا، وتمنحنى اتجاها جديدا لم يكن يخطر على بالى أو يهجس به خاطرى، وقد تأتينى قواف مفاجئة منفردة ليس لها أشطر غير أنها تعطينى مفتاح غرفة مسحورة مقفلة تشق للقصيدة دربًا لا عهد لى به.

نبيل: ولكن القوافى وحدها لا تنفعك، أليس كذلك؟ وهل هذه هى الحالة الشعرية إذن؟ أرانى قد خبت فى عقل الشاعر غير الواعى.

هدى: يا نبيل! إنى إذ ذاك أتدفق على صورة سحرية لا مثيل لها، ويكون إتمام الأشطر التى امتلكت قوافيها سهلا، وفيه عذوبة ولذة، هنا القضية، فما أكاد أمتلك القوافى حتى يهبط على معنى جديد جدة كلية، وهذا المعنى لا يوجد جاهزا وإنما علىّ أن أبذل الجهد للوصول إليه وبعث دم الحياة فيه، وما أكاد أفكر حتى أتدفق، إن يدى تلوح مسحورة، وذهنى كله انثيال وتفجر، وبين الحين والحين يأتينى شطر موزون كامل أو شطران قد يمكن تركيبهما فى أول القصيدة أحيانا، ولذلك ترانى فى الغالب أمزق خلال الحالة الشعرية، كل ما نظمته فى الفترة الأولى التى سميتها فترة الكتابة الواعية، وهى فترة ينقصها التدفق المبدع. ذلك أننى أكتشف بعد هبوط الحالة الشعرية، أن الأبيات الأولى كانت باردة وغير خصبة ولذلك أبادر إلى شطبها وإثبات أبيات جديدة حارة متدفقة فى مكانها، ولولا هذه الخصوبة المتأخرة لكانت بدايات قصائدى صماء ثلجية جوفاء فى أغلب الأحيان، لأننى أكون قد نظمتها فى فترة ما قبل الحالة الشعرية.

نبيل: هذا الذى تقولينه شديد الأهمية، وكنت أحب أن أسمعك تقولينه لأنك قلت لى فى البداية شيئا خيبنى هو أن افتتاحية القصيدة تكتب دون أن تكون وراءها حالة شعرية تلونها وتثبت الحيوية والخصوبة فيها، ولكن قولى لى مع ذلك، ماذا تفعلين حين تريدين أن تبدئى قصيدة؟

هدى: فى أحيان كثيرة أجلس وأسجل الفكرة التى خطرت لى فى نثر اعتيادى محاولة تجميع كل ما فى ذهنى الواعى حولها من صور ورموز وغير ذلك مما هو مادة الشعر.

نبيل: ولكنك قلت إن ذهنك يتدفق ويتفجر بأشياء جديدة مبتكرة لاتخطر لك على بال، فكيف يحدث هذا التفجُّر ومتى؟

هدى: انظر أيها العزيز، إذا أردت أن أرسم لك صورة بسيطة عن الأسلوب الذى يعمل فيه ذهنى أثناء هذه الحالة، فسأذكرك بالجهاز المسمى بالعقل الألكترونى.

نبيل: هذا الجهاز المقتدر الذى يعطى معلومات إنسكلوبيدية عن أى موضوع نكلفه بالغوص فيه؟

هدى: أجل، ولكنى أحتاج هنا إلى أن أشير إلى نوع معين من أصناف هذا الجهاز وهو النوع الذى يبدو قادرا على تدبير تجانس إنسانى عجيب يحار الفكر فيه. إن هناك فى أمريكا جهازا إلكترونيا يرتب اللقاء بين الشبان والشابات ويختار لكل منهم رفيقا مناسبا يستطيع أن يصحبه إلى حفلة مثلا دون أن يعكر انسجام الرفيقين شىء، فإذا رغبت فتاة ما فى حضور احتفال، ووجدت نفسها بلا رفيق يصحبها إليه لجأت إلى شركة معينة، تمتلك هذا الجهاز طالبة مساعدتها فى الحصول على هذا الرفيق، ويقع على الجهاز أن يختار للفتاة أنسب صاحب تقضى معه الأمسية.

نبيل: (ضاحكا) حقا؟ هذه إحدى شطحات أمريكا ولم أسمع بها من قبل، ولكن ما علاقة هذا بحالتك الشعرية؟

هدى: علاقة ما... إن هذا الجهاز اختراع قصد به علماء أمريكا تقليد العقل الإنسانى المذهل الذى أودع فيه الخالق العظيم قدرات سحرية يبقى سرها خفيا علينا فلا تفسير لها إلا كونها من صنع إله قدير مبدع لا حدود لعظمته وقدرته. أراد العلماء أن يصنعوا جهازا يقلدون به ذهن الإنسان فاخترعوا العقل الإلكترونى. وكيف يعمل هذا الجهاز؟ هناك موظف مسئول يتلقى طلب الفتاة التى تبحث عن رفيق تقضى معه المساء، وهذا الموظف يلقى عليها مجموعة من الأسئلة تتناول نفسيتها وهواياتها وثقافتها وأحوال أسرتها وأشياء كثيرة أخرى منها طولها ووزنها. ثم يملى الموظف هذه المعلومات إملاء دقيقا على الجهاز الممتد أمتارا كثيرة على الجدران وهو آلة معقدة أشد التعقيد، وبعد ذلك يبدأ الجهاز بالعمل الدائب المستمر، أضواء تنطفئ هنا وتشتعل هناك، وأزرار تتحرك، وأرقام تصعد وتهبط. وبعد ربع ساعة من هذا العمل الآلى يقدم الجهاز اسم الشاب

الذى يصلح لمرافقة هذه الفتاة. ويكون هذا الشاب أحد العشرات من الذين تقدموا إلى الشركة يطلبون رفيقات يصاحبنهم هذا المساء.

نبيل: أنت تحاولين التقليل من قيمة هذا الجهاز إلى جانب عقل الإنسان، فقد لاحظت أنك وصفته بالضخامة وتحدثت عن المكان الواسع الذى يشغله بينما عقل الإنسان لا يزيد عن حجم تفاحة كبيرة، وأنا خبير بطريقتك فى التحدث كلما ذكرت عظمة الخالق وتضاؤل علم الإنسان إلى جانبه.

هدى: أوليس هذا صحيحا يا نبيل العزيز؟ إن جهازهم الذى يُعدّ من عجائب هذا العصر لا يكون شيئًا إلى جانب عقلى الصغير الحجم الذى خلقه الله المبدع الأكبر وجعله من الأسرار التى لا نسبر أغوارها ولا نلامس عمقها مهما تقدمنا فى العلم. لقد زعم العلماء أنهم قلدوا هذا العقل فى عملهم، وانظر كيف يعمل العقل البشرى، أهم بكتابة مقال حول فكرة معقدة أهتم بها. وأبدأ ذلك بأن أجلس إلى مكتبى وأمامى أوراق فارغة، وأروح أسجل كل ما فى ذهنى الواعى من أفكار وصور وأحاسيس حول ذلك الموضوع. وقد تشغلنى هذه العملية ساعتين أو ثلاثا أو أكثر. وقد أحقق الكثير وأسجل نقطا كثيرة تستطيع أن تكون العمود الفقرى للمقال. وعندما تنفد أفكارى أطفئ الضوء وأذهب إلى سريرى وأنام. والمعجزة المذهلة تحدث فى الصباح التالى- أو خلال الليل نفسه- فأنا أستفيق فجأة لأجد ذهنى فى حالة توهج غريب، وألاحظ أن فكرة جديدة مبتكرة قد نبتت فى وعيى حول ذلك الموضوع وطلعت كالوردة الحمراء المشتعلة باللون والحياة. وأسرع إلى مغادرة السرير الدافئ إلى غرفة المكتبة الباردة وأجلس على عجل لأسجل الفكرة قبل أن تضيع فى غمار الذاكرة وتفلت منى إلى الأبد. كيف تم هذا البزوغ المذهل؟ لقد نمت أنا واستمر العقل الموهوب يعمل فى جد وحرارة واهتمام وسرعان ما أبدع هذه الفكرة وأعدها بحيث تكون جاهزة كاملة فأتسلمها حين أستيقظ، وهذه الفكرة كما يتضح لى جديدة جدة كاملة ولاعلاقة لها من أى لون بأفكارى السابقة الواعية. وهذه الفكرة كثيرا ما تقلب مقالى رأسًا على عقب وتوجهه وجهة جديدة. ثم إننى ما أكاد أكتب هذه الفكرة حتى تنثال على أفكار أخُر جديدة فيها عمق ملحوظ دون أن أدرى من أين نبعت، وهذه الأفكار تحول مقالى من حال إلى حال، وترسله فى اتجاه سحرى مبتكر لا أعرف كيف بلغته ومن أعطانى إياه.

نبيل: ما تقولينه صحيح، وأنا أيضا قد جربته وإن لم أكن ملهما مثلك، إن ذهنى يعمل على هذا الأسلوب. أحيانا أحاول محاولة دائبة أن أفك معضلة فكرية من نوع ما، وأبذل

الجهد كاملا دون أن أحقق نتيجة وأخيرا أعجز وأستسلم لليأس، وإذ ذاك أترك الموضوع وأنصرف إلى أعمالى الأخرى، وفجأة يبزغ الحل الكامل من ذهنى وينتصب وكأن معجزة قد وضعته بين يدى. ومن أين جاء هذا الحل؟ وكيف نبع؟

هدى: نبع من عقلك الذى هو أقدر آلة إلكترونية فى الوجود. أتعلم ما يحدث لنا فى هذه الحالات الغامضة؟ نحن نعطى هذا العقل الجبار المعلومات الأولية التى نعرفها فنجلس ونجمع له المواد التى يملكها العقل الواعى. وبعد ذلك ينفد ما لدينا ونعجز ونكف عن العمل وننام. ولكن العقل السحرى المعجز لا ينام وإنما يبقى يعمل بلا انقطاع، إنه ساهر أبدا يعمل ونحن غافون غافلون مسروقو الأرواح. وفى سهره يبدع أفكارا جديدة لا علاقة لها بأى شيء سابق من المادة الأولية التى جهزناه بها من جهدنا المحدد الواعى. وذلك هو الإبداع البشرى العجيب الذى يطلع به علينا العقل اللانهائى. وهل ترانى يا نبيل أنا التى أبدع القصيدة الحية المبتكرة؟ لا والله، إنما هو كيان غامض مسربل بالأسرار يقيم فى داخلى على صورة لا تعليل لها ويعطينى القصيدة جاهزة، وهذا الكيان هو قوة الله الجبار التى رقرقت نبض الحياة والفكر فى كل ذرة من ذرات الخليقة.

نبيل: سبحان الله العلى القدير. ومع ذلك فلست أوافقك على ميلك إلى التقليل من قيمة العلم، لأن العقل الإلكترونى مدهش أيضا، وهو تقليد عظيم لعقل الإنسان.

هدى: هو عظيم لأنه من صنع الإنسان الجاهل الضعيف، ولكنه تافهٌ، ولا قدرة له بإزاء العقل البشرى.

نبيل: إذا كان الأمر كما تقولين فكيف يصل هذا الجهاز إلى اسم الشاب المناسب الذى تسهر معه تلك الأمريكية التى حدثتنى عنها؟

هدى: ليس فى ذلك أى إبداع، إن العقل الألكترونى قد زود بالصفات الوافية لعشرات من الشبان، وهو لا يزيد عن اختيار شاب وفتاة تتماثل صفاتهما، وهذا اختيار أوتوماتيكى ليس وراءه إبداع. ذلك العقل الإلكترونى لا يمكن أن يطلع علينا بفكرة خلاقة كالتى تبدعها عقولنا، وإنما يقتصر عمله على جمع المواد وتنسيقها وفرزها، ثم إن الجهاز يقع فى أخطاء غليظة فى أحيان كثيرة. غلطة واحدة يقع فيها الموظف المسئول حين يضغط على زر غير الزر المطلوب، وتكون النتيجة أن يجمع الجهاز شابا وفتاة متنافرين فى ذوقهما كل التنافر، فما تكاد الفتاة تلتقى بالفتى الذى اختاره لها العقل الإلكترونى حتى تنظر إلى عينيه وتشعر بنفور منه لا تفسير له، ويحس هو إحساسا مماثلا دون أن يدرك

السبب. والجهاز الإلكترونى لا يملك عاطفة ولا يرتعش له قلب يعطف على الشابين المذكورين وهذا سر غلظته وقلة إحساسه، إنه يعمل بالأضواء والأزرار والأرقام، أما الإنسان فإن له روحا، وهذه الروح لا نهائية فلا تسبر أغوارها آلة، ولا يصل إلى فك رموزها جهاز مهما تعقدت مدنية الإنسان. وفى الحياة الإنسانية حالات كثيرة يكون فيها الزوجان-مثلا- مختلفين فى مزاجهما وأهوائهما وطباعهما ومع ذلك يسعدان بزواج يمتد مدى الحياة وينزلق على دولاب السنوات بلا مقاومة ولا صدمات ولا خدوش. والعقل الإلكترونى عاجز عن أن يجمع مثل هذين القلبين. وكل عمله أنه ينسق الخصائص التى أعطيت له ويقرن الشىء بشبيهه ويختار أزواجًا تتماثل صفاتهم وقد تتنافر قلوبهم كل التنافر.

نبيل: قد يكون الأمر كما تقولين، ولكن كيف تفسرين كون العقل الإلكترونى ينسق الأفكار ويعطينا اسم الشاب المناسب؟ أليس هذا ابتكارا؟

هدى: لو تأملت لأدركت أنه لم يبدع فكرةً جديدةً مبتكرةً لم يسبق أن خطرت على بالنا كما يصنع العقل الإنسانى، وإنما يقتصر عمل العقل الألكترونى على حالة واحدة هى الحالة التى يمتلك فيها أسماء شبان أخرين وصفاتهم. إن قصارى ما يقدر عليه أن يجمع أشياء معطاة له ويقرن بعضها إلى بعض ويختارمنها الرفيقين الأكثر شبها ليترافقا ذلك المساء، أما العقل البشرى فإنه يحل لك اللغز يا نبيل، يحله حلا جديدا يستحيل أن يكون خطر لك. وهو ينظم لى القصيدة التى تذهلنى أنا نفسى وتأتى فريدة لم يقل شبْهها شاعر غيرى، ومن أين تنبع تلك الأسطر المنظومة المقفاة الكاملة التى لم أشتغل أنا فى نظمها، لا بل لم أتذكر قوافيها لأسجلها فى قائمة القوافى. إن العقل خلاق مبدع يبتكر من لا شىء، أما عقلهم الألكترونى الذى يبهرهم فهو لا يقدم لنا إلا أحد الأسماء التى حشوناه بها حشوا وكثيرا ما يخطئ بينما العقل البشرى لا يخطئ.

نبيل: هذا صحيح، وأضيف إلى ما تقولين أن عقلنا العجيب يعمل بلا أزرار ولا أضواء ولا صعود ولا نزول، وحين نتناوله فى غرفة التشريح ونتأمله نزداد حيرة وذهولا فهو مجرد كتلة صغيرة من اللحم والدم وهذه الكتلة تؤدى وظائف معقدة معجزة لا يستطيعها ذلك الجهاز الهائل الضخامة الذى يملأ قاعة كبيرة.

هدى: (تخشع) سبحانك يا إلهى!! يا أجمل حقيقة فى الوجود.

نبيل: سبحانه وتعالى. ولكن اسمعى يا هدى، خطرت لى فكرة. إن عقلى حين يحل لى اللغز ليس مبدعا من دون ثقافة أمنحه إياها، تذكرى كم سنة من عمرى قضيتها فى الدراسة

وقراءة مئات الكتب فى مختلف حقول المعرفة والفكر وعلى هذا يكون ذهنى مالكا للأفكار الدقيقة كما يملكها العقل الألكترونى.

هدى: صحيح طبعا، إن دراستنا وثقافتنا ذات علاقة مباشرة بالموضوع لأنها تنشط العقل. ولكن ألا يبدع عقل الرجل الأمى قصائد ولوحات وأفكارا؟

نبيل: اعتراضك وارد، والأميُّون يبدعون. ولكن هل يستطيع رجل من هؤلاء الأميين أن يحل هذه المعضلة الفكرية عين الحل المعقد كما حللتها أنا؟

هدى: إنه لا يستطيع وذهنه يبدع شيئًا آخر مختلفا، ولكن ما رأيك فى ذلك الطفل الذى قدمته لنا الإذاعة المرئية ببغداد مرة؟ كان عمره ثمانى سنوات وكان يستطيع إجراء عمليات الجمع والطرح والضرب والقسمة لأرقام مخيفة تبلغ ملايين المليارات...

نبيل: لابد لى يا عزيزتى من مقاطعتك. إنك تقولين إن الأرقام مخيفة. ولماذا تكون الأرقام مخيفة؟ ما الذى يخيفك فيها؟

هدى: يا نبيل، إن الأرقام مخيفة تثير الرعب. وسر رهبتها أنها لا نهائية، وكل ما هو لا نهائى يخيف العقل البشرى ويزلزله. ولذلك نخاف الله أشد الخوف، فهو أزلى لا بداية له ولانهاية، وأنا أخاف الفضاء، كما أخاف أزلية الله سبحانه، وكما أخاف الأرقام، لأن علماء الفلك يؤكدون أن السموات لانهائية فمهما سافرنا فيها وجدناها تمتد، وهى مخيفة حتى إذا أمكن لنا أن نتصور أنها تنتهى عند نقطة ما، عند حدود معينة؛ لأننا إذ ذاك سنعلم حقيقة رهيبة أخرى هى أن هذه السموات المنتهية بحدود لابد أن يكون وراءها شىء آخر، وهذا الشىء الآخر سيكون وراءه أشياء أخرى. أرأيت إذن؟ إن اللانهاية شىء لا يحتمله العقل الإنسانى ولابد للفكر من أن يلقى هذا السؤال الرهيب: ماذا وراء اللانهاية فى الخليقة وفى الأرقام وفى الزمن؟ فكر فى كل هذا يا نبيل وسترى أنك خائف تحس أن الوجود يميد تحت قدميك.

نبيل: إنك تصورين اللانهاية تصويرا يثير الرعب حقا، ولكن حدثينى عن ذلك الطفل الذى عرضته إذاعة بغداد المرئية بما له من قدرات حسابية فإنى لم أره ولم أسمع عنه.

هدى: لقد ألقوا على ذلك الطفل أسئلة مخيفة بأرقام هائلة تثير العجب والدهشة فكان يجيب فوراً ويعطى الناتج دونما ورقة ولا حساب، وكان الذين يلقون عليه الأسئلة رياضيين مختصين وكانت معهم آلة حاسبة الكترونية لولاها لما استطاعوا إثبات صحة إجابات الصبى الصغير.

نبـيل: تقولين إنه كان يجيب فورا، وهذا أعجب العجب لأن الحاسبة الالكترونية حين تعطى أرقاما ضخمة كثيرة لضربها تستغرق ما لا يقل عن ربع ساعة فى إعداد الجواب.

هدى. نعم، نعم يا نبيل، واسمع هذا، لقد حصل خلال ذلك أن أعطت الحاسبة الالكترونية جوابا يختلف عن جواب الصبى بعشرة أرقام، فما كانوا يجابهونه بذلك حتى أكد لهم أن الآلة هى المخطئة فى الإجابة لأن أحد أزرارها معطل، وعندما جاءوا بخبير وفحص الآلة اكتشف العطل فعلا. أفليس هذا مذهلا؟ هنا ذهن بشرى غير متعلم وغير مثقف ولم يزود بأية خلفية رياضية، ومع ذلك يصحح خطأ آلة الكترونية يندر أن تخطئ. أليس هذا كله من مظاهر عظمة الله الذى أبدع فى خلق العقل البشرى؟

نبيل. ما تقولينه حق، والعقل الإنسانى خلاق على صورة معجزة.

هدى: وهل يجعلك هذا تغفر لى تركى لهذه الإبرة على مكتبى منذ أمس؟ إن ذهنى كان منشغلا بإبداع قصيدة جديدة.

نبيل. آمنًا بالله، وسامحناك، والثمن الذى أطلبه أن تقرئنى على القصيدة الجديدة ولكن ها أنا ذا أحمل الإبرة بنفسى وأضعها فى علبة الخياطة، وإنَّا لله وإنا إليه راجعون.

الفصل الثالث

تجربة في نقد الشعر

قرأت في جزء أيلول ١٩٧٥ من مجلة (الرابطة) النجفية مقالاً ممتعًا كتبه الباحث الأستاذ عبدالجبار داود البصرى عنوانه (الطفل فى الشعر العراقى الحديث) درس فيه طائفةً من القصائد التى تناولت الطفل، وقد وجدت الكاتب يقف عند قصيدتى (أغنية لطفلى) المنظومة عام ١٩٦٤، ويبدى فيها رأيًا يمثل ذهنه ووجهة نظره. وليس على هذا اعتراض فإنما يحق لكل ناقد أن يصدر عن رأيه الذاتى، ثم إن تعدد الزوايا التى ينظر منها النقاد يغذى النقد الحديث ويفتح للأدب نوافذ فكرية تعينه وتوسعه.

ولقد ألفت -عبر حياتى الأدبية الطويلة- أن أقرأ مقالات كثيرة عن شعرى منها ما يخالف مقاييسى فى النقد ويصدر عن زاوية أرفضها دون أن يدفعنى ذلك إلى أن أرد على النقاد، وكان موقفى هذا ولم يزل يصدر عن إيمانى بحرية النقد واحترامى لمهمة الناقد، ولذلك لم يحدث عبر ثلاثين عامًا من حياتى الأدبية أن اشتبكت مع باحث أو دارس فى حوار مطبوع، فأنا أقرأ ما يكتبون عنى واستمتع به -أو أضيق- فلا أكتب ردودًا ولا تعليقات بحيث أصبحت هذه ظاهرة معروفة عنى فى مختلف الأوساط الأدبية.

وإذن فما الذى يدفعنى اليوم إلى الخروج عما ألفته طوال حياتى؟ ولماذا أكتب هذا المقال؟ فى الواقع أننى لا أخرج على طريقتى وما زلت مقتنعة بحق الناقد فى أن يرى ما يرى فى شعرى، وإنما أتصدى للكتابة مدفوعة بالشوق إلى أن أخوض تجربة جديدة فى النقد. فإذا كان عبدالجبار داود البصرى قد قدم وجهة نظره هو فإننى سأطرح زاوية النظر التى أطل أنا منها، ويصبح هذا أكثر منطقية، عندما يكون هناك اختلاف ملموس فى التأويل والتفسير بينى وبين الناقد الفاضل بحيث سيكون فى طرح النظريتين كلتيهما نفع للدراسات الأدبية، وإغناء لحركة النقد الحديث.

وأرجو أن يكون ملحوظًا أننى حاولت أن أقف من القصيدة المنقودة موقف الناظر من الخارج لا موقف الشاعرة التى نظمتها، وبذلك عاملتها كما لو كانت قصيدة شاعرة غيرى. كذلك ينبغى أن أنبه إلى أن عبدالجبار اكتفى بنقد المقطع الأول من

قصيدتى التى تقع فى ثلاثة مقاطع، وأن هذا جعلنى أكتفى مثله بتحليل هذا المقطع الواحد، فليس الغرض أن أكتب دراسة عن قصيدتى وإنما المقصد أن نعطى القرَّاء والأدباء فرصة للمقارنة بين تجربتين قدمهما ناقدان اثنان، وتختلف كل منهما عن الأخرى اختلافًا بينًا لأن الفرق بين الناقدين فرق فى المنهج نفسه، بحيث يصبح من النافع أن نعرضهما كلتيهما على القارئ ليستطيع المقارنة، وإبداء الرأى، واتخاذ موقف شخصى.

* * *

ونبدأ البحث بنسخ الحكم الموجز الذى أصدره الناقد على قصيدتى عندما قال: [يبدو على قصيدة نازك التكلف والتناقض، فهى تتألف من ثلاثة مقاطع الأول يبدأ بتكرار كلمة (ماما)، والثانى يبدأ بتكرار كلمة (بابا)، والثالث يبدأ بتكرار كلمة (دادا). وكل مقطع مكتوب بشكل منطقى هندسى مشحون بقضايا وسطية معترضة تنتهى بإحالة القضية الأخيرة إلى الفرضية الأولى، ومثال ذلك:

المقطع الأول

الفرضية الأولى ــــــــــ براق الحلو اللثغة ينوى النوما

قضية وسطية ــــــــــ والنوم وراء الربوة هيأ حلما

قضية وسطية ــــــــــ والحلم له أجنحة ترقى النجما

قضية وسطية ــــــــــ والنجم له شفة ويحب اللثما

القضية الأخيرة ــــــــــ واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

وهذا البناء إن دل على شىء فإنما يدل على التكلف، كما يؤخذ عليه تناقضه بين طفل ينادى أمه ويلثغ بندائه وبين كونه نائمًا تحذر أمه أن توقظه.

وأول ما نقول فى التعليق على هذا النص إن الناقد قد حكم فيه بأن قول الشاعرة «براق الحلو ينوى النوما»، إنما هو (فرضية)، وإن قولها «والنوم وراء الربوة هيأ حلما» إنما هو (قضية) دون أن يلاحظ أنه قد أقحم اصطلاحات علمية وجعلها

أسماء لفقرات أغنية شعرية تنشدها أم لطفلها، والأستاذ عبدالجبار يعرف أن هذا يخالف سنن النقد لأن اللغة العلمية تختلف عن اللغة الشعرية بشيئين بارزين:

١- إن لغة العلم تلتزم بالمعنى المتفق عليه للألفاظ التزامًا تامًا بخلاف لغة الشعر التى تهوم وترمز وتشع، وتستثير الانفعال، وتشحذ الخيال بحيث يمكن أن يستخلص الناقد منها معانى منوعة، ويتضح هذا حين نأتى بمثال لفرضية هندسية مثل قولهم: [أ ب ج مثلث وفيه ضلعان متساويان] وهى عبارة استعملت كلمات ثابتة المعانى لا إمكانيات عاطفية وراءها، وما أبعد هذه الفرضية عن قولى «براق الحلو اللثغة ينوى النوما» حيث نحن فى سياق عاطفى يتقبل التأويلات والتفسيرات.

٢- إن الأحكام العلمية أحكام يقبلها العقل وذلك عنصر مفقود فى الشعر، فإذا قال المتنبى «كأنك فى جفن الردى وهو نائم» وفسرناه على ظاهر الألفاظ، اعترض العقل الذى يدرك أن الردى ليس كائنًا وليس له جفن ولا ينام. ومثال القضية فى الهندسة نظرية فيثاغورس القائلة بأن (مربع الوتر فى المثلث القائم الزاوية يساوى مجموع مربعى الضلعين القائمين) فهل فى هذا الكلام القطعى شبه بما سماه الناقد «قضية وسطية»، وهو قولى (والنوم وراء الربوة هيأ حلما)؟ كلا طبعًا فإن هذا نطق شعرى يجعل النوم مخلوقًا يختبئ وراء الربوة، ويعطيه الإرادة والعاطفة، وهى خيالات يرفضها العقل وإنما نتقبلها بحاسةٍ جماليةٍ فطريةٍ كامنةٍ فينا.

ثم يحكم الناقد بأن العبارات فى المقطع المشار إليه من قصيدة الشاعرة معروضة عرضًا منطقيًا وهو بهذا يعيدنا إلى الأساليب العلمية فإن المسألة المنطقية قد تجرى هكذا «محمد يسير فى المطر، وكل من يسير فى المطر يبتل، محمد إذنْ مبتلّ». وهو حكم يقوم على المشاهدة والقياس والاستنتاج، فهل يتحقق هذا البناء المنطقى فى شطر الشاعرة: «والنجم له شفة ويحب اللثما»؟ الجواب نفى، وإنما هذا حكم شعرى يخلو من المقدمة، والقانون والاستنتاج فلا وجه للشبه بينه وبين المقولة المنطقية.

* * *

بعد هذا نبدأ بدراسة المقطع المشار إليه من القصيدة، ويقتضى ذلك أن نحدد موضوع القصيدة وجوها وغاية الشاعرة من نظمها، لأننا إن لم نفعل ذلك أضعنا الأساس الذى نعتمد عليه. أما الموضوع فيحدده العنوان (أغنية لطفلى) الذى لم يلتفت إليه الناقد وهو يخبرنا أن هذه أولاً (أغنية)، وأنها ثانيًا منظومة لطفل صغير، والياء فى

(طفلى) تجعلنا نفهم أن مغنى الأغنية هى الأم. وكل هذا يخط للناقد الطريق فالقصيدة لا تحاول أن تكون فلسفية، وإنما تنزل هذه الأم إلى مستوى طفلها الصغير نزولاً كاملاً، وهى تعلم -بحس الأمومة- أنها لو جاءت فى أغنيتها بمنطق وفلسفة وفرضيات وقضايا لأذت طفلها، فضلاً عن أنها تكون جاهلة تضع الأشياء فى غير مواضعها.

وهناك ملاحظة ثانية يجب أن يهتم بها الناقد هى أن قصد الأم من هذه «الأغنية» كلها إغراء الصغير بالنوم لأنه مثل سائر الأطفال يحب أن يسهر تقليداً للكبار، وتعلم الأمهات أن الأطفال أحياناً يعتبرون النوم فى الساعة المفروضة عليهم خصماً لدوداً يقاومونه متهربين، وهذه الأم تلجأ إلى وسائل كثيرة -سنكشف عنها فيما بعد- تحبب بها النوم إلى الصغير، وهى عندما تبدأ أغنيتها «براق الحلو اللثغة ينوى النوما» لاتخبرنا أن براقاً راغب فى النوم وإنما هى تخاطبه وتوحى إليه بذلك. واستعمال ضمير الغائب فى الخطاب أسلوب تحبب معروف لدى الأمهات وكأنها تمازحه وتقول بلهجة مسرحية «براقى الآن يريد أن ينام» فهذا إيحاء إليه بأن ينام، والصغار سريعو الاستجابة للإيحاء ولذلك تستعمله الأم فى توجيه طفلها، ونلاحظ كذلك أنها قد تحاشت أن تقول له «نم يا عزيزى» فهى تحس بفطرتها أن صيغة الأمر قد تجعل الطفل يقاوم ويعاند؛ ولذلك تلجأ إلى الجملة الخبرية. والبلاغيون يخبروننا أن الجملة الخبرية قد يكون معناها الحث على الشىء مع أنها تجىء بصيغة الخبر، وهذه قاعدة بلاغية تجهلها الأم الشعبية غير أن الفطرة وحس الأمومة يجعلانها تستعمل القاعدة استعمالاً صحيحاً دون أن تدرى. ويجب أن ننتبه إلى أن كل الجمل الخبرية فى هذا المقطع تخرج عن معناها الأصلى إلى معانٍ أخرى كما سيرينا التحليل.

وبهذه الاحترازات نكون قد حددنا جو القصيدة منذ البدء وسيساعدنا هذا فى تحليلها لأنه سيضعنا فى إطار لا نتيه داخله ولانضيع فى الفرضيات الجدلية، وإنما تنمو القصائد فى اتجاه عنوانها وعلى أساس هدف الشاعر منها، وفى ظل الجو العاطفى الذى يسيطر عليها، وعلى هذه الأسس نفسها يكون نقد الناقد لها، ولنبدأ الآن بالتحليل.

* * *

نجد فى أول المقطع الكلمات «ماما، ماما، ماما» وقد يتوهم الناقد أن الناطق بهذه الكلمات هو الطفل، وليس الأمر كذلك وإنما كانت الأم هى التى رددتها، وهدف الشاعرة من هذا أن تجعل الأم تنتقل انتقالاً عاطفياً كاملاً إلى دنيا صغيرها فهى تردد

كلماته.. وما أن نسمع كلمة «ماما» ترددها الأم حتى نعلم أن المشهد كله مرسوم على مستوى إدراك الطفل وأننا صرنا فى حديقة الطفولة.

ونصل إلى الشطر الأول «براق الحلو اللثغة ينوى النوما» وتدلنا كلمة (اللثغة) على أن براقًا حديث العهد بالكلام فما زال يلثغ، أما أن لثغته حلوة فهى تقال على مسمع الصغير ليفهم أن أمه تستعذب كلامه، وهى بهذا تسعده فما من شىء يحبه الطفل ويحتاج إليه أكثر من الأحساس بانه محبوب خاصة عند حبيبته الأولى: أمه.

ثم تأتى عبارة «ينوى النوما» والمنطق والعقل يجعلان المرء يتساءل: ما أهمية أن ينوى هذا الطفل النوم؟ هل هى حقيقة كونية لننص عليها؟ وسرعان.ما ندرك أن هذا السؤال يصدر من مستوى العقلاء الكبار، أما من زاوية نظر الطفل فإن النوم حادث خطير شديد الأهمية، وتريد الأم أن تشعر صغيرها بأن نومه حادث خطير عندها هى أيضًا. وهذا مفهوم فى منطق الصلة النفسية بين الأم وطفلها لأن الطفل ينمو روحيًا وفكريًا وجسميًا عندما يشعر بمكانته لدى أمه.

ثم نستحضر فى أذهاننا ثانية أن كل كلمة تقولها هذه الأم إنما تقصد بها إغراء طفلها بالنوم لكى تتضح لفتات المعانى فى المقطع، وتبدأ الأم محاولاتها بعبارة: «والنوم وراء الربوة هيأ حلما» وفيها نجد الاندماج الكامل وضياع الحدود بين الأم وطفلها، فقد أصبحا كلاً واحداً لا يتجزأ، وأول مظاهر هذا أن الأم تستخدم فى مخاطبة صغيرها أساليب الأطفال فى الفهم والتعليل. مثال ذلك أنها «تشخِّص» النوم أى تحوله إلى كائن منظور يملك الإرادة، وهذا هو منطق الأطفال الذين يشخصون كل شىء فى عالمهم، فالأشجار تتكلم، والغيمة تنزل من السماء لتظلل من حر الشمس، والرياح تغضب وتثور، وبهذا المنطق الجميل تروح الأم تخبر طفلها أن النوم يختبئ (وراء الربوة) وهى هنا أيضًا تستحضر عالم الطفولة حيث يقوم الصغار بلعبة الاختفاء وراء الأثاث وفى الزوايا، ولذلك يستطيع براق أن يفهم أن النوم طفل مثله وأنه يريد أن يلعب معه وبهذا تحببه إلى الصغير الذى يرفضه ويصر على السهر، وكأنها بهذا تقول له: «لماذا لاتحب النوم؟ إنه طفل صغير يختبئ وراء الرابية ويريد أن يلعب معك يا صغيرى». ولنلاحظ اللفتة فى الشطر: لماذا لم تقل الأم لطفلها أن النوم مختبئ وراء المرسى أو وراء الدولاب مثلاً؟ لأن ذلك يحبسه فى عالم محدود بأربعة جدران لايتعدى الغرفة التى يعيش فيها الطفل، وإنما اختارت الأم أن يختبئ النوم وراء الربوة لتوسِّع آفاق الصغير وتمدها إلى خارج المنزل، إلى العالم الواسع، هذا فضلاً عن أنها تنقله من التفكير فى الأشياء

الاصطناعية -الأثاث- إلى دنيا الطبيعة التى تمثلها (الربوة). وهذا الدرس جزء من تربية الأم لطفلها، وذلك أمر منطقى فإن غناء الأم لطفلها يجب أن يكون أيضًا توجيها نفسيًا وتنمية لقدرات الصغير الجمالية والفكرية، وهو توجيه مرسوم بفطرة الأمومة غير الواعية لا بالرسم والتخطيط السابق.

ثم تضيف الأم أن النوم، هذا الكائن اللطيف، لايكتفى باللعب والاختفاء وراء الربوة وإنما (يهيئ) أيضًا حلمـاً للصغير، وهذا تشخيص ثانٍ يضفى العقلانية على النوم، فإن التهيئة كلمة تعنى الإعداد الذى يتضمن الإرادة والتخطيط، وبها تعطى الأم لطفلها إحساسًا بأن النوم يحبه ويهتم به فهو يختبئ وراء الربوة، ويرتب ترتيبات، ويتخذ وسائل يعد بها (حلمًا) له، والمقصد أن يشعر براق بأنه محبوب فحتى النوم يحبه، حتى النوم.

وقد يقول قائل: أيفهم الصغير كلمة (حلم) ولعل الجواب يكون نفيًا، ولكن هذا لايمنع الأم من استعمالها لأن الكلمة تكتسب معنىً ولو غامضًا من سياق الكلام فيحس الصغير أن الحلم لابد أن يكون شيئًا جميلاً ما دام النوم اللطيف هو الذى يعده له، وإذن فإنه سيتلهف إلى أن ينام ليعرف طعم هذا «الحلم» المهيأ له، وسنرى فى موضع آخر أن الأم تستعمل إيحاء سياق الكلام هذا فى تعليم الطفل، وكل أم حتى الجاهلات تعرف بالفطرة كيف تستعمل هذا.

لنلاحظ كذلك أن الأم تزرع حب الطبيعة فى نفس الصغير فهى تشخص له الربوة والنجم والحقل والورد وسواها لكى يبدأ بالارتباط بها فضلاً عن أنها بذلك، تحصى له أجزاءً بعينها من العالم المنظور الذى يمتد حوله ليعرفها ويتعلم أسماءها، والأغانى التى تنشدها الأمهات للأطفال -كما سبق أن قلت- يجب أن تكون تربية لهم بوسائل إيحائية جمالية، غير مباشرة. إننا لانغنى للطفل لكى نؤنسه وحسب، وإنما نريد أن نربى روحه، ونغذى حس الجمال والمحبة لديه، ونعلمه الأسماء والأعماق التى للأشياء.

كذلك ينبغى أن نلاحظ أن الأخبار التى نقلتها الأم إلى طفلها (النوم يختبئ، ويهيئ حلمًا) وما يليها إنما هى أسلوب لإثارة اهتمام الصغير فكأن أُمّه تقص عليه حكاية، والأطفال يسعدون بالقصص، والأم لها من ذلك مقصد سنقف عنده فيما بعد عندما نتقدم فى تحليل إشعاعات القصيدة ورموزها.

ثم نصل إلى الشطر الثالث (والحلم له أجنحة ترقى النجما) وفيه تواصل الأم إثارة اهتمام الصغير فبعد أن لفَت خياله حول ذلك (الحلم) الذى أعده له النوم، أضافت أنه -أى الحلم- يملك أجنحة، فهى تشير ضمنًا إلى أحب المخلوقات إلى الطفل: العصافير والطيور، وإلى أين سيطير هذا الحلم المجنح؟ إلى (النجم) اللامع الجميل الذى يهتم الطفل به عادة خاصة الطفل العراقى الذى ينام صيفًا على السطح فهو متصل بالنجوم اتصالاً لايتاح لغيره، مثل ذلك الراعى اليافع فى قصة «الفونس دوديه- النجوم» Les Etoiles وخلال هذا تستثير الأم طفلها استثارة جمالية وتوحى إليه أن الأجنحة والنجوم إنما هى أشياء حلوة تبهج الإنسان، وحتى لو كان الطفل لايتبين جمالية هذه الأشياء بحسه فإنه يستشف ذلك لأنها وردت فى سياق أشياء لطيفة مثل (ماما الحلوة، والكائن الجميل، والنوم، والربوة، والحلم) وبالاقتران يفهم الصغير أن هذه الأشياء جميلة أيضًا، وهذا مبرر فى علم النفس التربوى فإن إحداث الاقتران وسيلة ناجحة من وسائل تعليم الصغار، والطفل ينفر من الطرق المباشرة وما من أم عاقلة تلجأ إليها مطلقًا.

والواقع أن عبارة (الحلم له أجنحة ترقى النجما) لها، فى الجانب غير الواعى من ذهن الأم، ثلاث وظائف:

١- وظيفة جمالية تقرب فيها الأم مشاهد الطبيعة إلى طفلها كما سبق.

٢- وظيفة قصصية لأن هذه العبارة حلقة من حلقات السلسلة، تكمل الحكاية البسيطة التى بدأت فى الشطر الأول وهذا يحتفظ بانتباه الطفل.

٣- وظيفة تربوية، فإن الأم عندما تقول لطفلها إن الحلم الذى أعده له النوم ذلك الكائن الجميل سيطير بأجنحته إلى النجوم ويحدثها عن الطفل إنما تستعمل عنصر الرمز، وترمز الأجنحة إلى (الارتقاء) والصعود، ويرمز النجم إلى آفاق المثل العليا التى تهفو الأم إلى توجيه الصغير إليها. فالحلم إذن يصعد بالطفل إلى المسالك الروحية العليا، وهنا قد يعترض معترض بأن المستوى الرمزى صعب على مدارك الطفل، وجواب ذلك أنه قد يكون كذلك ولكن الأم لاتشرح رموزًا لصغيرها وإنما تكتفى بزرع بذرة إيحاء فى نفسه، وتكرار هذه البذرة فى المستقبل سيصحى ذهن الصغير تدريجيًا، كما يسمع الطفل كلمة (ماما) أول مرة فلا يفهمها، وعندما تتكرر فيما بعد يتفتح ذهنه ويبدأ يتبين المعنى، كما أن من الممكن أن يسعد الطفل بالوجه الظاهر من أغنية أمه دون أن يحصد أى رمز منها فإن هذا لايضير الأغنية فى شىء،

والطفل مشدود إليها على كل حال. هذا والرموز موجودة فى كل شعر جيد، وهى جزء من تعدد مستويات المعنى حيث يكون للشطر وجه ظاهر ووراءه أبعاد رمزية والناقد يقوم بوظيفة الكشف ويرفع الحجب عن هذه الرموز والأعماق، وبذلك يقود القارئ.

ونأتى إلى الحلقة الثالثة من السلسلة وهى قول الشاعرة (والنجم له شفة ويحب اللثما) وفيه تعود الأم إلى النزول إلى مستوى الطفل وأساليبه فتشخص له النجم وتجعله كائنًا له (شفة) وتضيف أنه مولع بالتقبيل موحية إلى الطفل بأنه سيغمره بالقبلات، وإلى جانب تشخيص الأشياء الجامدة ومنحها الحياة على طريقة الطفل، أرادت الأم أن تربط صغيرها بالعالم الرحب حوله، فهى تخبره أن الوجود دنيا جميلة رحبة، وأنه يستقبل فيه بالقبلات، وبهذا تمنح الطفل سعادة الأحساس بأنه محبوب وكأن ألكون كله يريد احتضانه، وهذا الأحساس يجعل الطفل يعطى الحب بالمقابل ويسبغه على الحياة والناس والأشياء، ويخبرنا المربون والنفسيون أن هذا من أهم أسس التربية النفسية، فقد لوحظ أن الطفل الذى لاينال المحبة والإعزاز تنمو فى نفسه البغضاء، والحقد على البشرية وقد يحوله هذا إلى مجرم خطير.

ولنلاحظ أن الأم، فى كل هذه الأشطر، تضاحك طفلها وتؤنسه وتربيه، ويصبح هذا أوضح لو تصورنا أماً تقص على طفلها هذه الحكاية.

«النوم كائن صغير جميل يحب أن يلعب معك، وقد ذهب واختبأ وراء الرابية وهناك صنع لك حلماً حلواً له جناحان، وهل تعلم ماذا سيفعل هذا الحلم؟ إنه سيطير إلى النجمة اللامعة فى السماء، والنجمة يا براق لها شفة وتستطيع أن تقبل بها كل الأطفال الذين تحبهم، وسوف تنزل وتقبلك هكذا» وفجأة (تدغدغ) الأم طفلها وتغمر بالقبل وجهه وعنقه وكتفيه، ويروح هو يضحك (مكركرا) بسعادة بالغة، وكل هذا له وظائف إلى جانب ملاعبة الطفل ومناغاته وإضحاكه، فالغرض الأساسى فى ذهن الأم أن تستنفد طاقة الصغير على السهر فيهدأ ويرتخى وينام.

عنصر الموسيقى فى المقطع

استعملت الشاعرة فى هذه القصيدة التكرار الذى يحبه الأطفال ويطربون له؛ لأنه يحدث موسيقى لفظية ظاهرية، وكان أسلوب هذا التكرار أن يبدأ الشطر بعين

الكلمة التى جاءت فى آخر الشطر السابق كما يأتى:

برّاق الحلو اللثغـة ينوى النوما

والنوم وراء الربوة هيّأ حُلمـا

والحلم له أجنحة ترقى النجما

والنجم له شفة ويحبّ اللثما

واللـثم ســـيـــوقظ طفـلى

ماما ماما

ولهذا التكرار ثلاثة أغراض كانت وراء وعى الأم دون أن تشخصها أو تقصدها قصداً وسندرجها فيما يأتى:

١- إمتاع الطفل بوسيلة لفظية تسرّه بوقعها الجميل، فكل تكرار يحدث موسيقى لفظية ورنينًا، والنغم الصوتى يسر الصغار لأن تذوقه سهل، والتقاط أمواجه يسير عليهم.

٢- إن هذا التكرار فى القصيدة يربط آخر كل شطر بأول الشطر التالى، وهذا يمتع الطفل إمتاعًا شديداً وربما كان ذلك لأنه يشعره بأن كل شىء جميل فى الحياة ينبت شيئًا جميلاً آخر، فإن الشىء الجميل (أ) الذى ناله الطفل قد تفتح كالوردة فى أول الشطر التالى وأعطاه الشىء الجميل (ب)، والشىء الجميل (ب) ليس عميقًا وإنما سيثمر ويعطيه الشىء الجميل (ج) وهكذا، وهذه الفكرة قد عرضت على الطفل فى النشيد عرضاً جعلها شبيهة بموسيقى الشعوب البدائية بحيث يتذوقها الصغير كما يتذوقها الرجل البدائى الذى لايفهم، وإنما يحس الأشياء إحساسًا غريزيًا.

٣- هناك وظيفة تعليمية لهذا التكرار، لأنه، بترديد الكلمة الواحدة مرتين، يسلط الضوء عليها ويساعد الطفل على تذوقها وحفظها، وبهذا يزيد التحسّس اللغوى لديه وترتبط الألفاظ بالعالم الملموس حوله فتكتسب الحياة، فالأغنية على شكل غير مقصود درس لغوى فى مستوى الطفل، وقد لاحظ السيد عبدالجبار أن هناك تتاليًا وتعاقبًا فى عرض الفكرة، ولكنه توهم أن تلك الصفة ظاهرة هندسية مفروضة على المقاطع من الخارج، دون أن تنبع من الجو النفسى للقصيدة، وقد سبق أن أشرت إلى أن لفظة (هندسية) غير موفقة هنا؛ لأن الأشكال الهندسية تجريدية لا تخاطب عواطفنا،

وإنما الذى يستمتع بها هو العقل وذلك حين يلاحظ تناسق أبعادها أو يدرس المعنى الكامن فى اختلاف خطوطها فى اتجاهاتها وأطوالها، وليسمح لى الناقد الفاضل أن أقترح لهذا الشكل فى قصيدتى اسمًا يبدو لى أكثر دلالة عليه وهو (السلسلة الموسيقية) وسبب اختيارى لهذا الاسم أمران:

١- أن السلسلة تتكون من حلقات متتالية متساوية، مثل الأشطر التى جاءت فى قصيدتى، كل شطر يعطينا حلقةً عاطفيةً تصويريةً مساويةً فى شكلها وأسلوبها وحجمها للحلقات الأخرى، فى حين أن الشكل الهندسى لايشترط وجود حلقات، وينبغى أن يكون واضحًا لنا أن تساوى الأشطر فى الطول هنا يفرض وجوده على المعنى نفسه، وكأن الأم تشعر طفلها بذلك بوجود نظام وتنسيق فى الوجود، إلى جوار الجمال والحب قائلة له ضمنًا إنه لابد لنا -حتى أنت يا صغير- أن تخضع للنظام (وبضمنه النوم فى المواعيد المضبوطة). وتوحى حلقات السلسلة المتساوية بموسيقى مطردة تنبع من هذا النظام، وإذا أحس الصغير - بضرب من الفطرة الروحية - أن النظام مرتبط بالموسيقى والجمال، فإنه سيحبه، وهذا أسلوب آخر تغذى به طفلها بالنوم.

٢- إنما سميناه (السلسلة الموسيقية) لأنه يثير نغمًا لفظيًا وداخليًا، فى حين أن الشكل الهندسى لايستثير عند من يراه حسًا صوتيًا.

السلسلة فى مأثوراتنا الشعبية (الفولكلور)

قبل أن أدرس المعنى الفكرى وراء هذه السلسلة التى لم يستسغها الناقد فى قصيدتى ووصفها بأنها تتالى مقولات منطقية لا أكثر، أعود بذاكرتى إلى أيام طفولتى البعيدة فى بغداد، عندما كانت عمتى تغنى لى أغانى الأطفال المعروفة فى مأثوراتنا الشعبية، وكان بينها نشيد يجرى فى سلسلة كهذه التى استعملتها في (أغنية لطفلى) وسأنتقى من ذلك النشيد الأبيات الآتية:

صندوقى ما له مفتاح   والمفتاح عند الحدّاد

والحدّاد يريد فلوس   والفلوس عند العروس

والعروس بالحمّام   والحمّام بريد قنديل

والقنديل واقع بالبير   والبير بريد حبال

والحـبال عند الجامـوس والجامـوس بالـسبريّه

والسبريّه تـريد مطر والمطر عند اللـه

لا إله إلا الله

لا إله إلا الله

وقد كنت فى طفولتى أحب هذه الأنشودة دون أن أعرف سبب ذلك ولكنى كنت ألاحظ بوضوح، أن كل عنصر فيها يحتاج إلى غيره، فالمطلوب مفتاح الصندوق، والمفاتيح يصنعها الحداد الذى لايملك نقوداً يصنعها بها فإن النقود عند العروس، والعروس فى الحمام..إلخ، وهذه الظاهرة كانت تسرنى بما فيها من ترتيب يسعد الذهن الصغير، وبما فيها من نغم يبهر شاعرة طفلة ناشئة تتلهف إلى الغناء والموسيقى أشدَّ التلهف، غير أننى -كما هو متوقع- لم أكن استطيع النفاذ إلى المعنى الذكى الذى رقرقته فى النشيد أجيال الجماعات العراقية المجهولة التى تناقلته حتى انحدر إلينا.

وأظن أن أحد أسباب حبّ الأطفال العراقيين لهذه الأنشودة أن الذهن الصغير قادر على ملاحظة السلسلة فيه، بسبب وضوحها وقوة نغمها، .بسبب وجود التكرار بين آخر كل شطر وأول الشطر التالى.

وإذا كانت الأنشودة لم تبح لى فى طفولتى بمعناها الرمزى، فإننى الآن -بعد النضج- قد أصبحت ألاحظ باستمتاع وتأثر بالغ ما تكشفه هذه الأنشودة الشعبية من معانٍ، فهى تشخص ظاهرتين فى حياة الجيل العراقى الذى وضعه (وقد يكون ذلك فى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر فإن الإنشودة تراث شعبى لا علم لنا بتأريخه) وسأدرج هاتين الظاهرتين فيما يأتى:

١- إن هذه الأنشودة تعطينا صورة حزينة لحياة الشعب العراقى الذى كان يعانى عوزاً شديداً وفقراً مدقعاً بحيث يبدو أن من المستحيل تلبية رغبة لأى أحد، فما يحتاج إليه الفرد مربوط دائماً بشىء لايمكن الحصول عليه وكل شىء مفقود لأن وجوده يتوقف على وجود شىء آخر لا سبيل إليه، حتى العروس التى تعطى مالاً عند الزواج -فهى المحظوظة فى مجتمع مفلس- حتى هذه العروس لايمكن الحصول على قرش منها لأنها فى الحمام يوم زواجها متعطشة للاستحمام الذى لايتحقق فى ظلام دامس لأن قنديل الحمام قد سقط فى البئر، إن هناك فى هذا النشيد الشعبى

قوة شريرة تناوئ العراقي البائس وتطارده وسرعان ما يبدو للمتأمل أن من المستحيل تحقيق أي شيء.

٢- الظاهرة الثانية التي تعكسها هذه الأنشودة هي ظاهرة الإيمان الديني العميق الذي يتصف به العراقي، لأن سلسلة الاحتياجات تنتهي عند الله الذي هو منبع العطاء الكامل وسند المحتاجين ومنجد المستضعفين، وعندما يغني الطفل نشيده هذا فهو ما زال حتى اليوم ينشد كل شطر فيه مرة واحدة ما عدا (لا إله إلا الله) فهو يعيدها ثلاث مرات، ولنلاحظ أن النشيد المذكور يوحي إلى الذهن الناقد أن وجود الله يكسب الجماعات العراقية المعذبة راحتين اثنتين هما:

أ - إن الله ينهي سلسلة الاحتياجات المتعاقبة، حقًا إن القنديل قد وقع في البئر، وإننا إذا أردنا التقاطه من الأعماق احتجنا إلى حبال، وحقًا إنه لا حبال لدينا لأننا ربطنا بها الجواميس التي ذهبت إلى البرية وستتأخر هناك بحثًا عن عشب غير موجود لأن المطر محتبس، كل هذا واقع ولكن... فجأة يتذكر المحزون أن المطر عند الله، والله هو منبع الرحمة الأكبر، وهذه الفكرة تبعث دفء الطمأنينة في قلبه لأنها تعده بسدّ الحاجة، وإذن فالسلسلة الشريرة التي لاحت للعراقي المحروم غير قابلة للانتهاء قد استقرت على شاطئ الله العلي القدير محطِّم السلاسل وواعد المؤمن بالصحو، وفي هذه الفكرة الراحة الكبرى من البلاء المميت، وسرعان ما ينزل المطر غزيراً، وإذن فسينبت العشب، ويشبع الجاموس ويرجع فنمتلك الحبال ونستخرج من البئر القنديل ليضيء حمام العروس وهكذا تتجه السلسلة نحو الحلول بعد أن كانت سائرة إلى التأزم.

ب- هناك راحة ثانية يسبغها وجود الله، هي هذه المرة راحة فكرية يشعر بها العلماء والمثقفون أكثر مما تحسها الجماهير المحرومة من التعليم، فإن السلسلة التي وردت في الأنشودة تعرض لنا وضعًا فكريًا كانت كل الأشياء فيه ناقصة لايكتمل وجودها إلا بأشياء أخرى هي نفسها ناقصة تحتاج إلى سواها، ولو استمرت هذه النواقص، لو تمادى هذا الارتكاز على الهواء، ومن ثم السقوط الموجع، لكان في ذلك تعب فكري شديد للعقل الإنساني المفطور على التماس نهاية لكل سلسلة، وكلنا نعلم أن فكرة اللانهاية تبقى مسألة يستحيل على العقل الإنساني المحدود أن يرتاح إليها؛ لأن العقل البشري لا يستطيع أن يتصور

شيئًا له نهاية سواء أكان ذلك فى الزمان أو المكان، ولذلك كان وجود الله أعظم نعمة على الإنسان المتأمل فى أقطار السموات وآماد الأزمنة، ولقد كان يمكن أن تكون السلسلة المتعبة فى الأنشودة بلا انتهاء وبذلك يفقد العقل العراقى ارتكازه وسعادته لولا وقوف هذه الاستمرارية عند الله، وفي ذلك راحة العقل الكاملة ولذلك تكون عبارة (لا إله إلا الله) هتافة صادرة من أعماق القلب كما يهتف الغريق المشرف على الموت عندما يبرز له زورق ينقذه فجأة، وتنتهى الأنشودة ببلوغ الشاطئ ويكف الذهن عن الشرود فى فراغ حزين.

هذا ما أتمنى أن يلاحظه الناقد الفاضل، فهل تراه يجد فى هذه السلسلة الشعبية تكلفًا أو هندسية أو منطقًا؟ والواقع أنه لو كان فيها ذلك لما سعدت بها أجيالٌ من ملايين الأطفال فى العراق فلا شيء أبغض من المنطق والهندسة إلى الأذهان الصبيانية البريئة، ثم إن أولئك الأجداد الأميين الطيبين من طبقات الشعب الفقيرة كانوا ينفرون من التجريد والقضايا العلمية لأنهم عاطفيون انفعاليون، ولذلك عبروا بحلقات السلسلة عن أحزان واقعهم البائس دون أن يلاحظوا فكرة التسلسل ملاحظة واعية.

وبعد فأنا أتساءل -من زاوية نظر نقدية- هل كانت هذه الأنشودة الشعبية وراء وعى الشاعرة وهى تغنى لطفلها عام ١٩٦٤؟ هل بزغت من مخزن ذاكرتها، من وراء اللاوعى ووجهتها على صورة ما، إلى اختيار أسلوب السلسلة لقصيدة تغنيها لطفلها؟ إن هذا فى نظر النقاد النفسيين جائز تمامًا، وقد شخصوه لدى كبار الشعراء والروائيين مثل الروائى الأيرلندى جيمس جويس الذى برزت فى كتاباته أناشيد الطفولة وذكرياتها وروائحها وألوانها بروزًا واضحًا، كان «جويس» يفرض على أحداث قصصه أحيانًا شكلاً قد يكون موازيًا لخطوط قصة وقعت له فى طفولته، أو يعطينا فى رواياته رموزًا شديدة الخفاء وأحداثًا يتناسق كل منها مع مرحلة من مراحل الصبا، وكل هذا من عمل ما يسمى باللاوعى، لأن الطفولة نفسها وجود زمانى لايعى ذاته ويعيش الأشياء مرة واحدة، فى حين أن الكبير الناضج قد يعيش الحدث الواحد عشر مرات باستحضاره فى الذاكرة أو التغنى به، أو كتابته على الورق.

وقد يعجب القارئ من أن أمًا متعلمة مثلى تستعمل فى الغناء لطفلها وفى تنويمه عين الأساليب النفسية التى استعملتها الأمهات الجاهلات فى السنين الغابرة؟!

وجواب هذا أن رعاية الطفولة والغناء لها وحس الأمومة أشياء مشتركة بين المثقفة والجاهلة، إن ملاعبة الأم لصغيرها ليست مسألة منطقية تتميز بها المثقفة، وإنما اندفاعة عاطفية غريزية فالأم هى الأم والطفل هو الطفل فى كل زمان ومكان.

معانٍ ودلالات فى سلسلتى

بعد أن استخرجنا ما وراء السلسلة الشعبية (الفولكلورية) من معانٍ غافية، نعود للنظر فى سلسلتى أنا التى غنيت بها لطفلى، متسائلين إلام انتهت هذه السلسلة؟ أما الجماعات الشعبية فى مأثوراتها فقد انتهت سلسلتها إلى (الله)، وأما الشاعرة فقد انتهت الحلقات المتتالية لديها فى المقاطع الثلاثة إلى إفاقة طفلها من النوم. قالت فى آخر المقطع الأول:

والنجم له شفة ويحبّ اللثما

واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

ومثل هذه النهاية نجدها فى ختام المقطع الثانى أيضًا وفيه سلسلة مماثلة تدخل (بابا الحبيب) فى الأغنية وتنتهى إلى ما يأتى:

أريج الورد لعوب يهوى الوثبا

والوثب سيوقظ طفلى

بابا بابا

إن وراء هذه الظاهرة، ظاهرة اليقظة والصحو فى ختام كل سلسلة، رموزًا ومعانٍ ودلالات تختبئ وراء المعنى الظاهر أبسطها فيما يأتى.

١- إن انتهاء كل سلسلة بالصحو من النوم يوافق رغبة الطفل، فالأم تعلم أنه يتهرب من النوم ويريد أن يسهر، وعندما تحاول إغراءه به، تضمن ذلك وعدًا سارًا بأنه سيصحو وشيكًا وبهذا تقنعه أن يستسلم للنعاس ويغفو.

٢- إن المستوى الأعمق من المعنى هنا هو الإيحاء للطفل بأن النوم ظاهرة عابرة فى حياة الإنسان، وإن لم يكن منها بد، والحالة الأساسية الأجمل هى الصحو، ولذلك تحرص الأم على أن تحبب إلى صغيرها كلاً من اليقظة والمنام، ترسم له الرقاد على

صورة طفل جميل يختبئ وراء الرابية ويصنع أحلامًا، وتصور له الاستفاقة على أنها مغادرة لأروقة النوم على وقع قبلات منصبة من شفة النجمة الصديقة ذات الضياء، فهو يلعب مع ملائكة النوم عندما ينام، ويسعد بقبلات النجمة حين يصحو.

٣- إن البناء الرمزى وراء هذا المقطع وسواه يتضمن اعتبار اليقظة رمزًا للحياة، والرقاد رمزًا للموت، وعندما يتم الصحو (الحياة) بواسطة التقبيل (الحب) يكون المعنى أن الحياة الراكدة يصحيها الحب، وبذلك توحى الأم إلى طفلها -وسيفهم كلما كبر- أن الحياة والحب مترابطان وأنه ما دام حيًا فسيتلقى القبلات لا من شفتى النجمة فحسب وإنما من (ماما الحبيبة) أيضا ومن الحياة كلها.

وعندما تحبب الأم النوم إلى طفلها -مع أنه موت مؤقت- فهى تشعره بأن الموت جزء من الحياة، وتقتلع من نفسه منذ الصغر مسألة الخوف من الموت؛ لأن الموت كالنوم يختبئ وراء الربوة ويهيئ للصغير أحلامًا، ثم إن رقدة الموت كرقدة النوم وراءها صحوة باذخة قد تكون على القبلات والسعادة والضياء.

وأعيد القول هنا بأنه ليس من الضرورى أن يفهم الطفل بوعيه كل هذه المعاني، إنما ستستقر فى أعماقه بذورًا تنمو مع الزمن حتى إذا كبر وصار شابًا كان يحمل فى قلبه الاطمئنان إلى الموت فهو ليس أكثر من نوم فيه أحلام كما يقول شكسبير على لسان بطله (هاملت)

To die, to sleep

To sleep perchance to dream

وأترجمها نصًا: «أن تموت يعنى أن تنام، وأن تنام قد يعنى أن تحلم».

٤- المعنى الأخير الكامن فى سلسلتى الموسيقية هو أن الوجود ليس خليطًا من العناصر غير المترابطة (النوم، الربوة، الحلم، الأجنحة، النجم) وأن هذه العناصر لا يذهب كل منها فى اتجاه، على شكل فوضوى مفكك، وإنما هناك ترابط خفى، هناك تسلسل وتلاحم، وينبع هذا الترابط من أن النوم ينتج الأحلام، والأحلام تصعد إلى النجوم، والنجوم تعطى القبلات وتصحى النائم وتسلمه إلى الحياة، فكل هذه العناصر تتعاون لتصنع الحياة وهكذا يتوحد كل ما هو مشتت ومبعثر وينجو الإنسان من الإحساس بأنه يعيش فى عالم مجزأ إلى عناصر معزولة تعاديه وتكيد له.

وبعد هذا التحليل سننتهى إلى أن سلسلة الشاعرة المتعلمة، وسلسلة رجل الشعب الأمى كانتا كلتاهما تحملان مستويات مختلفة من الرموز والمعانى فهناك معنىً بسيط فيه إمتاع للطفل وتنمية لحسه الموسيقى وإيحاء بحب الحياة، وهناك إلى جانب ذلك معانٍ باطنية تشخص حقائق الحياة الكبرى، السلسلة الشعبية علمت الطفل أن الله تعالى أكبر منبع للخير والعطاء والجمال والرحمة فى حياة الإنسان، وسلسلة الشاعرة علَّمت براقًا أن الحياة جميلة بما فيها من ربى ونجومٍ وطيورٍ وأحلامٍ وأن كل هذه العناصر تسبغ على الإنسان الحب وتسعده، وأن النوم محطة ينزل بها الإنسان نزولاً مؤقتًا استعداداً للصحو، وأن الحياة والحب وجهان لشىء واحد.

الباب الثالث

فى العروض العربى

الفصل الأول

الخليل والدوائر الشعرية

ما زال علم العروض يُعدّ -بين الشعراء والأدباء- موضوعًا غامضًا صعبًا لايجرؤ أحد أن يقترب منه ويخوض بحوره، إن الضباب يحف به فى أذهانهم ويندر بينهم من يقتحم معتركه محاولاً أن يفهمه وينتفع به فى شعره ونقده، ذلك مع أن حركة الشعر الحر قد جاءت معها بأكبر مقدار من الأخطاء العروضية عند أغلب الشعراء، وبذلك أصبح لابد للشاعر والناقد أن يعرف أصول العروض ليستطيع تحاشى الأخطاء ويعرف كيف ينبه إليه، لأن العروض يعطى الناقد القدرة على صياغة التنبيهات فى صورة علمية موضوعية ويمنح الشاعر القدرة على تحاشى الأخطاء العروضية، والسؤال الذى نحب أن نلقيه هو هذا: لماذا يستصعب الشاعر والناقد موضوع العروض وهل يرجع السر فى ذلك إلى كون المرء عدّو ما جهل؟ أم أن السببْ يكمن فى صعوبة علم العروض نفسه وعدم مطاوعته للذهن المتفهم؟ الحقيقة أن السؤالين كليهما يتطلب الجواب بالإيجاب، فإن معظم أدبائنا ينفرون من العروض لأنهم يجهلونه أولاً ولأنه صعب ثانيًا.

والذى يهمنا فى هذا الفصل الجواب الثانى، أى صعوبة علم العروض فما هى الصعوبة؟ وعلى أى وجه تتجلى؟ إن أصعب ما فى علم العروض هو التغييرات التى تطرأ على التفعيلات والبحور فتبدلها من حال إلى حال مثل: القطف، والترفيل، والقبض والكسف والتذييل، ولو راجعنا هذه التغييرات لوجدنا كثيراً منها ليس موجوداً فى أصل الشعر العربى، وإنما أوجده العلامة الموهوب الخليل بن أحمد الفراهيدى، ذلك أنه حين نظرْ فى علم العروض ووضع أصوله أراد أن يصوغ نظرية جديدة يصنف فيها بحور الشعر فى مجموعات متباينة، كل مجموعة لها خواص ويمكن اشتقاقها من بحرٍ أساسٍ فى المجموعة، وقد سمى هذه المجموعات بالدوائر وجعلها خمس دوائر فى العروض العربى هى كما يأتى:

١- دائرة المختلف: وهى تشمل خمسة أبحر: اثنان منها مهملان أى غير مستعملين فى الشعر العربى، أما الثلاثة الباقية المستعملة فهى: الطويل، والمديد، والبسيط.

٢- دائرة المؤتلف: وفيها بحران مستعملان هما: الوافر، والكامل، وبحر ثالث مهمل لم يستعمله القدماء واستعمل فى العصر الحديث[١]

٣- دائرة المجتلب: وفيها أبحر ثلاثة كلها مستعملة وهى: الهزج، والرجز، والرمل.

٤- دائرة المشتبه: وفيها تسعة بحور المستعمل منها ستة هى: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، وبقية البحور الثلاثة مهملة لم يستعملها أحد.

٥- دائرة المتفق: ويزعم العروضيون أن الخليل وضعها لبحر واحد مستعمل هو المتقارب فاشتق منها الأخفش تلميذه البحر المتدارك وأصبحت تضم بحرين اثنين مستعملين، وقد أثبت الأستاذ عبدالحميد الراضى فى كتابه (شرح تحفة الخليل)[٢] أنه لايمكن إلا أن يكون الخليل هو الذى وضع البحر المتدارك لأن له هو نفسه قصيدتين من هذا البحر، ولأن طبيعة الدوائر تجعل من المحال أن يغفل الخليل فك البحر المتدارك من المتقارب.

ولو نظرنا فى هذه الدوائر لوجدناها خلواً من الفائدة وفيها تعسف واضح، فإن الخليل حين وضع دوائره وجدها لا تتفق مع بحور الشعر المتداولة عند العرب، مثال ذلك أن البحر الوافر ووزنه المستعمل الدارج كما يأتى:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهذا البحر لايتفق مع دائرة المؤتلف لأن البحر الكامل لايمكن أن يشتق منه، فماذا فعل الخليل ليحل هذه المشكلة؟ لقد هداه تفكيره إلى أن يجعل الوافر ذا أصل غير متداول لم يستعمله أحد من العرب إطلاقًا، ومن هذا الأصل الخيالى يمكن اشتقاق البحر الكامل، وتفعيلات هذا الوافر المفتعل تجرى كما يأتى:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وهذا الوزن لم يسمع به فى الشعر العربى مطلقًا ولم ينظم منه شاعر بيتًا واحداً، وقد أدرك الخليل ذلك فزعم أنه الأصل غير المستعمل للوافر.

وبعد أن ثبّت الخليل هذا الوزن العجيب فى الدائرة، نظر فى الوافر المتداول وفيه العروض والضرب (فعولن) بدلاً من مفاعلتن المثبتة فى الدائرة، ولكى يبرر هذا ابتدع

تغييراً سماه القطف وعرفه بأنه حذف السبب الخفيف من آخر مفاعلتن وتسكين ما قبله فتصبح التفعيلة (مفاعلْ)، وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، وبهذا أقام الخليل جسراً بين (مفاعلتن) الموهومة و(فعولن) الواقعية، وهكذا اضطر الخليل اضطراراً إلى خلق التغيير المسمى بالقطف وزرعه فى ذاكرة الدارس، ولولا افتراضه لأصل الوافر غير المستعمل لما احتجنا إلى حفظ هذا الاصطلاح «القطف» ولقلنا إن وزن الوافر هو «مفاعلتن مفاعلتن فعولن» وسميناه الوزن «السالم» الخالى من التغيير.

ولنضرب مثلاً ثانيًا مما أحدث الخليل لطلاب العروض من المتاعب، لقد قال لنا الخليل إن (السريع) وزنه:

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

وهذا هو الوزن المستعمل عند العرب جميعًا وما من وزن آخر غيره عرفه شعراؤنا منذ الجاهلية إلى اليوم، ولكن هل تركه الخليل على هذا؟ لا، وإنما أراد له أن يدخل فى دائرة «المشتبه» ليكون أصلاً تشتق منه بقية بحور الدائرة، وحين استحضر فى ذهنه تفصيلات هذه الدائرة وجدها لايمكن أن تشتق من «مستفعلن مستفعلن فاعلن» فلم يجد مفراً من أن يبتدع للسريع أصلاً لا وجود له «مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ» بضم التاء الأخيرة، وهو وزن ثقيل لا موسيقى له ولا انسجام فيه بل هو غير موزون تقريبًا، ومن هذا البحر الخيالى استطاع الخليل أن يشتق المنسرح والخفيف وغيرهما من بحور الدائرة، وكانت النتيجة هذا الافتعال وبالاً على علم العروض كله، فإن الخليل المتوقد الذكاء حين أراد أن يصل الحبل بين هذا السريع الخرافى و«السريع» الاعتيادى المتداول بين الشعراء اضطر إلى ابتداع تغييرين أحدهما «الكسف» والآخر «الطى»، أما الكسف فهو حذف الحرف السابع من التفعيلة (مفعولاتُ)، وأما الطى فهو حذف الرابع الساكن من «مفعولا» المتبقية وبذلك تتحول إلى «مفعلا» وتنقل إلى مساويتها فى الحركات والسكنات «فاعلن»، وبهذا علل الخليل لتحول «مفعولات» فى الأصل الموهوم إلى «فاعلن» فى الوزن المستعمل.

وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف فى غير قليل من دوائره، فالبسيط مثلاً أصله فى الدائرة:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولكى يربط الخليل بين هذا الوزن المختلق والوزن المتداول قال إن الواجب (خبن) عروضه وضربه دائمًا لتتحول إلى «فعلن» الدارجة، كذلك نجد أن البحر المديد أصل وزنه فى الدائرة الخليلية:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وهو لايطابق الوزن المستعمل «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» ولذلك اضطر الخليل، من أجل سلامة دائرته المحبوبة، أن يجعله مجزوءًا دائمًا بحذف التفعيلة الأخيرة من كل من شطريه.

وإن القارئ ليتساءل: لِم هذا كله؟ ولماذا أتعب الخليل دارسى العروض بأن يحفظوا القطف والكسف والطى والخبن والجزء(٣) بفتح الجيم؟ أكل ذلك فى سبيل بناء نظرية خيالية ترتبط وفقها البحور فى دوائر؟ والواقع أن هذه الدوائر غير موجودة إلا فى ذهن الخليل بن أحمد، وهو رجلٌ مبدعٌ موهوب ونحن أول من يعترف بعبقريته، ولكن هذا لايمنعنا من أن نكون موضوعيين فنعترف بأن خياله قد حمله بعيدًا فى مسألة الدوائر.

يضاف إلى ذلك أن دوائر الخليل قد أفسحت مجالاً لقيام أوزان ذكرها الخليل وسماها «المهملة» أى التى لم يستعملها الشعراء، والواقع أن الشعراء العرب الذين سبقوا الخليل لم يسمعوا مطلقًا بهذه البحور التى اقتضاها وجود الدوائر، وطالما سألت نفسى عن جدوى هذه البحور المتكلفة المفروضة فرضًا، ولماذا تثقل على طلابنا فى الجامعات بها إذا كان العرب لم يستعملوها؟ مثال ذلك ما نجد من بحور مهملة فى دائرة (المشتبه) وهذا أحدها ويسمى «المتئد»:

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن   فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

وهذا بحر آخر يسمونه «المنسرد»:

مفاعلين مفاعلين فاعلاتن   مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

وأين الموسيقى فى هذين الوزنين؟ وأين من استعملها من الشعراء منذ وجد الشعر العربى؟ اللهم إلا إذا استثنينا النظّامين الذين درسوا علم الخليل فلما وجدوه يذكر أوزانًا مهملة نظموا لكل منها مثلاً.

والواقع أن هذه الدوائر لاتنفع دارسى العروض ولاتخدمهم على أى وجه، وقد كان يمكن للعروض العربى أن يضبط من دونها، ومن الأدلة التى تثبت هذا ما وقع لى أنا بين آلاف الطلبة الذين درسوا العروض، فعندما كان عمرى اثنتى عشرة سنة قرأت كتاب «ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب» للأستاذ أحمد الهاشمى يرحمه الله، وهذا الكتاب يلخِّص العروض العربى للطالب الحديث ولكنه لايشير بحرف إلى وجود دوائر فى العروض، لقد درس أحمد الهاشمى عروضنا وكأن الدوائر غير موجودة إطلاقًا وكانت النتيجة، أننى نشأت ومارست الشعر وأنا لم أسمع بوجود الدوائر، فهل أضرنى ذلك فى شىء؟ اللهم لا، فقد مضيت فى حياتى الشعرية حتى عام ١٩٥٧ -وهو تاريخ صدور مجموعتى الشعرية الثالثة «قرارة الموجة» -دون أن أسمع بوجود الدوائر، وعندما سمعت بها سنة ١٩٥٧ فوجئت مفاجأة شديدة فبادرت إلى دراستها فى مظانها على الفور، ومعنى ذلك أننى نظمت مئات القصائد المنوعة الأوزان والأشكال دون أن أحتاج إلى معرفة الدوائر فما نفعها إذن؟

والحق أن هذه الدوائر قد عقدت العروض العربى تعقيداً لامبرر له وفعلت ذلك بأسلوبين اثنين:

١- لأنها أضافت إليه صعوبة الربط بين البحور المنوعة برابط داخلى مع أن البحور فى الأصل غير مترابطة.

٢- لأنها اضطرتنا إلى اختراع التغييرات نعلل بها للاختلاف بين صورة البحور المتداولة وصورتها فى أصل الدائرة.

والسؤال الآن هو: هل نستطيع نحن العروضيين فى القرن العشرين أن نضع خطة جديدة للعروض العربى نحذف منها مسألة الدوائر حذفًا كاملاً؟ هذه مسألة فيها نظر، وقد يذكرنا القارئ، فى هذا الصدد، بمحاولة أحمد الهاشمى التى نجح فيها فأغفل الدوائر وأعرض عن وجودها، وفى هذه الحالة نحتاج إلى أن نعود إلى كتاب «ميزان الذهب» وندرسه، وإذ ذاك سنجد أنه لم يفارق طريقة الخليل كليًا؛ لأنه عندما أسقط ذكر دوائره اضطر إلى استبقاء تغييراته كما هى، فلم يجرؤ على أن يقول لنا إن وزن الوافر «مفاعلتن مفاعلتن فعولن» وإنما أخبرنا أن أصل الوزن «مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن» دون أن يعلل عدم وجود هذا الأصل أو يذكر أين نجده فى ممارستنا الواقعية

لنظم الشعر، وإذن فإن أحمد الهاشمى لم يتحرر كلياً من الظل الذى يلقيه الخليل وإن كان حاول أن يتخلص منه بعدم التعرض لقضية الدوائر فى كتابه.

ولكن ما أطلبه أنا هنا شىء أبعد من هذا فأنا أدعو إلى أن نعلم الطالب مباشرة أن وزن (الوافر) هو «مفاعلتن مفاعلتن فعولن» مكررة مرتين من دون أن يكون له أصل آخر غير مستعمل، ومعنى ذلك أننا حين سنصل إلى التفاصيل سنتقيد بهذا الواقع، يقول العروضيون مثلاً إن العروض الأولى المطلوبة المكسوفة فى البحر السريع لها ضرب ثانٍ مطوى موقوف، ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن التغييرات الثلاثة الكسف والطى والوقف كلها قائمة على أساس أن أصل البحر فى الدائرة هو «مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ» مكررة مرتين كل واحدة فى شطر، فإذا تحررنا من هذه الخرافة وقلنا للطالب أن وزن السريع هو «مستفعلن مستفعلن فاعلن» مرتين لم نعد نحتاج إلى حفظ هذه الاصطلاحات وإنما سنقول للطالب أن فاعلن تحولت فى الضرب إلى فاعلان بدخول التذييل عليها، وبهذا نتحرر من الاصطلاحات الثلاثة المعقدة، وعلى مثل هذا الأساس سنمضى فى سائر أبحاث العروض العربى الذى سيصبح أبسط وأسهل وتخف فيه متاعب الدارسين، ذلك أن حفظ هذه الاصطلاحات من أصعب الأمور لدى الطلاب وهم يشكون دائمًا من هذه التغييرات وأسمائها ومن الدوائر الشعرية وصعوبة رسمها وتوزيع البحور عليها.

وفى ختام هذا الموجز أقول: إن علينا اليوم أن نستعمل البحور على أساس الوزن العربى الموجود القائم الذى استعمله شعراؤنا فى كل عصورهم دون أن نفترض لكل بحر مألوف أصلاً غير مألوف، فذلك ما لانفع له، وإنما هو شىء يقرب من التعجيز للشعراء والنقاد وطلاّب العروض.

الفصل الثانى
الجانب العروضى من مسرحية شوقى
(مصرع كليوبترا)

المسرح الشعرى شكلٌ جديدٌ من أشكال الأدب فى اللغة العربية، نقول هذا وإن كانت قد ظهرت فى العالم العربى مسرحيات شعرية غير قليلة، منذ بداية القرن العشرين، ذلك أن هذه المسرحيات ما زالت تفتقد عناية النقاد، وليس معنى حكمنا هذا أن المسرح الشعرى جوبه بالصمت الكامل، فإن هناك كتابًا تناولوه، على أن هذا التناول لم يقف عند الجانب العروضى من المسرحية الشعرية إلا نادرًا وإنما اهتم الناقد فى العادة بتحليل الشخصيات والتعليق على الحوار ودراسة الفكرة والموضوع ونحو ذلك مما لايغنينا عن الالتفات إلى الجانب العروضى.

وقد أدّى هذا الموقف لدى الناقد إلى أن يستهين طائفة من الشعراء المسرحيين بالجانب العروضى من مسرحياتهم فيرتكبوا الأخطاء الشعرية والأغاليط العروضية دونما حرج.

ومع أن شوقى قد نظم مسرحيته «مصرع كليوبترا» وفى ذهنه تسيطر مسرحية شكسبير الشهيرة Antony and Cleoptra إلا أنه خالف شكسبير فى قضية الوزن، أما شكسبير فهو فى مسرحياته يلتزم وزنًا واحدًا فى العادة ولايخرج عنه إلا إذا عرض داخل المسرحية نشيد أو أغنية فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن غنائى قصير، وسرعان ما يعود إلى الوزن الأساسى للمسرحية (اللهم إلا كونه يخرج أحيانًا إلى النثر الخالص وليس لهذا علاقة بموضوعنا) وهذا ما لم يفعله شوقى وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة ينتقل من واحد إلى واحد فى حرية كاملة، وهذا مقبول لأن الوزن الذى اختاره شكسبير يبدو لنا فى العربية وزنًا موسيقيًا سهلاً فيه عمومية تجعله يصلح للمحاورات البسيطة التى لاتصنّع فيها، فضلاً عن قدرة الشاعر الإنكليزى على تنويع النبرة إلى أقصى حد وذلك بالشدّ على المقطع مرة والإرخاء مرة حسب ما يمليه الحس الشعرى والموقف على ذهن الشاعر، أما الوزن العربى الواحد فإن موسيقيته العالية تجعله رتيبًا فى مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات فى الأقل، فلو التزم

شوقى وزنًا واحداً هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر المشاهد والقارئ بالملل لأن قوة النغم فى هذه الأوزان تسيطر على المعانى وتحبسها فى قمقم، وتعطيها روحًا معينة، فإذا استمر المشهد كله على هذا شعرنا بأن الأحداث محبوسة فى نطاق معين هى الأخرى، ولذلك نؤيد شوقى فى استعماله لأكثر من وزن واحد عبر المسرحية.

ولندرس تأثير الوزن الواحد فى المسرح العربى بالرجوع إلى مسرحية شعرية نظمها الشاعر عمر أبو ريشة فى فصل واحد وسمّاها «عذاب» واستعمل فيها وزنًا واحداً هو المتقارب، فجاءت وقائعها خلواً من الحياة وإنما تسمها الرتابة، وقد أوحى استمرار الوزن الواحد بالتكلف فى حديث الأشخاص لأن تغيّر الوزن يشعر بتغير الحالات النفسية التى تعترى الأفراد، وينم على تغير نبرة الكلام، ولقد زادت الحاجة عبر هذه المسرحية القصيرة إلى تغير الوزن خاصة عندما رأينا (جميل) الزوج يكتشف خيانة زوجته ويصاب بصدمة عاطفية عنيفة تمزقه تمزيقًا، ومع ذلك يقف شامخًا صلبًا يسخر منها ويسمعها كلامًا ظاهره اللين والحب وباطنه العتاب القارص والنقمة الطاغية، فعند هذا نشعر بحاجة مضنية إلى أن يتغير الوزن من المتقارب إلى سواه كالوافر الذى يصلح للسخرية، وما زال صدى سخرية (حابى) من (زينون) فى مسرحية شوقى يرن فى أسماعنا:

وتُعطى حين تلقاها ابتسامًا	وانطونيوس يُعطى ما يشاءُ
صباحهما مغازلة وصيد	وللأقداح والقبل المساءُ
أترضى أن يكون سرير مصر	قوائمه الدعارة والبغاءُ
أتهدم أمّةً لتشيد فرداً	على أنقاضها بئس البناءُ

إنّ فى البحر الوافر فى هذه الأبيات نبرة غضب واضحة تساعد عليها السرعة الطبيعية فى الوزن، والعبارات القصيرة القوية الفواصل، فماذا نجد من هذا فى كلام جميل الزوج المجروح فى مسرحية عمر أبى ريشة؟ إننا نسمعه يقول:

أفاعى الحياة ألا مزّقى	صدور الحنان ولا تندمى
وصبّى لعابك فى طعنة	تئن اشتياقًا إلى بلسم
ففى كل ناب تفيض الرقى	وتذهب بالألم المفعم

ثم يقول ساخراً من زوجته سعاد:

أتبكــين يا لهفــتى للعــيون يكســر أجفانهـــنّ البكاءْ

دعينى لأشرب هذى الدمـوع تموج عليـها طيوف الوفــاء

وهو هنا يسخر ولايجدّ، فلانشعر بسخريته مطلقًا، لأن وزن المتقارب فيه جلال وأحلام ومحبّة بطبعه، فهو يصلح للمعانى الرقيقة المرهفة ولايناسب هذا الموقف الرهيب حيث الزوج المطعون يكاد يقتل زوجته الغادرة، غضبًا وشراسة كما صوره الشاعر، ولو كان عمر غيّر الوزن لأحسن إلى المسرحية ورفعها من البرودة التى تتصف بها.

وأما شوقى فإن له فى مسرحيته (مصرع كليوبترا) موقفين من مواقف تغيير الوزن، أولهما: موقف كان هذا التغيير ناجحًا فيه فأحسن إلى سياق المسرحية وعبُر تعبيرًا قويًا عن الأحداث التى وقعت أمامنا على المسرح، وثانيهما: موقف أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث، وسنتحدث قليلاً عن كلا الموقفين مستشهدين بمثال.

نجد مثالاً للموقف الأول فى أول الفصل الرابع من (مصرع كليوبترا) وتظهر فيه كليوبترا الملكة محوطة بالهموم والأحزان والمشكلات، فإن أنطونيو حبيبها وحاميها قد انتحر ومات، وجيش قيصر أوكتاڤيوس يحاصر الأسكندرية، والملكة مهددة بأن تحمل سبية إلى روما لتعرض على الجماهير سائرة على قدميها مقيدة وراء مركبة الفاتح المنتصر، وفى هذه الحالة من العذاب تصاب كليوبترا باضطراب شديد فتنتقل من فكرة إلى فكرة وكأن لا رابط بين هذه الفكر اللهم إلا أنها كلها أحزان تستشعرها الملكة المنكوبة المحيّرة، وكلما خرجت من فكرة إلى فكرة أخرى غيُّر الشاعر الوزن الذى تستعمل، وأول هذه الفكر تتعلق بموت مارك انطونيو عشيقها وهى تستعمل لها مجزوء الخفيف «فاعلاتن مفاعلن» فتقول:

نــام مركــو ولـم أنم وتفــــرّدتُ بالألـــمْ

ليت جرحى كجرحـه لقـــى المــوت فالــتأمْ

وبعد تسعة أبيات تغير كليوبترا الفكرة فتكف عن التفكير فى أنطونيو وموته وبطولته، وتنتقل إلى الإحساس بحراجة موقفها فى وقت يحاصر فيه جيش أوكتاڤيوس مدينتها الأسكندرية، وعند ذلك تستعمل وزنًا جديدًا هو البسيط وتنتقل من قافية الميم إلى قافية السين فتقول مخاطبة وصيفتها:

يا شرميون بلغنا موقـفًا حرجا　　　لا الرأى ينفعنا فيه ولا البأس

لم يبق ثقب رجاءِ كنت ألمحه　　　إلاّ تعـرّض حتى سدَّه اليـأس

ولابد للممثلة التى تمثل دور الملكة هنا من أن تدرك معنى تغير الوزن، فإنه يشير إلى اضطراب كليوبترا وتنقلها من فكرة إلى فكرة بعيدة عنها، ومن ثم فإن على الممثلة أن تتصور بوضوح أن كليوبترا تسكت فترة بين الفكرة الواحدة وأختها، وتصمت كما يصمت الحائر الممزق النفس، وفجأة بعد السكوت تدخل فى فكرة جديدة تنمُّ على اضطرابها الشديد وحدّة قلقها، ولذلك غيّر الشاعر الوزن والقافية، ثم ماذا؟ يقول شوقى فى توجيهاته المسرحية: (تلقى كليوبترا نظرة على الأسكندرية من الشرفة) وعلينا هنا أن نتصور فترة جديدة من الصمت المتأمل تندفع بعدها الملكة المحزونة قائلة من البحر الكامل على روىّ العين:

نجمى يحدّثنى بوشـك أفوله　　　أسكندرية هل أقــول وداعا؟

وشيتُ برك جدولاً وخميلة　　　وكسوت بحرك عدّة وشراعـا

وأنا اللباة وقد ملأتك غابـة　　　وأنا المهـاة وقد ملأتـك قاعـا

وهكذا نجد الملكة تنتقلُ فى حديثها من مخاطب إلى مخاطب، فهى فى فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيو من مجزوء الخفيف:

انطـوان انفـض الكـرى　　　ساعـة وانقـل القـدم

قم كأمس اغـنم الهـوى　　　واشرب الـراح بالنغـم

وفى فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها (شرميون)، أما فى الفكرة الثالثة فهى تتحدث إلى الإسكندرية مدينتها الحبيبة، وهذا التنقل الكامل من فكرة ومخاطب، إلى فكرة أخرى ومخاطب آخر يبرر تغيير الوزن وتغيير القافية تبريراً يجعل ذلك التغيير ضرورةً فنيةً ملزمة.

أما الموقف الثانى الذى مضى فيه شوقى يغير الوزن دون أن يلاحظ أن هذا التغيير يسىء إلى السياق المسرحى أحيانًا، ويخلّ بمعقولية الأحداث فها نحن أولاء نضرب له مثلاً من الفصل الثانى فى المسرحية، وسننسخ الحوار كاملاً ثم نعقب عليه

بما ينبغى قوله، وقد دار هذا الحوار فى حجرة الولائم بقصر كليوبترا حيث الاحتفال بانتصار أنطونيو على عدوّه أوكتاڤيوس فى معركة البرّ الأولى وهذا نص الحوار:

أنشـــو- تـــلك واللّـــه قضـيـه	أصـبح الراعـــى رعـيّه
حكـــم الحـب علـى قيـ	ـصـر والحـب بليّـه
صـــار كالشعب وساوى	همـــج الإسكـندريّه
أنطونيو- حـبرا تكلّــم ألا عجيبـه	من سحر منف أو سحر طيبـه؟
حـبرا- إله الحـرب سامحنى فإنى	غلبـت على أبالستى الغضابِ
هم لا يجلسـون على غنـاء	ولا يتحدثـون علـى شـرابِ
كليوبترا- ولكن قيـصر يدعـوك حـبرا	وقيـصر لا يُـــردّ بلا جـوابِ
وأنت الكاهن العرّاف فانظـر	أغير السحر شىء فى الجرابِ؟
حـبرا- إذا مـا شئـت مولاتى فإنى	أطالع فى الكفوف وفى الكتابِ
كليوبترا- ادنُ مـن قيـصر حـبرا	وانظــر الكفـين واقـــرا
أنطونيو- تعـال حـبرا وقلّـب	يـدىً يمـنى ليسـرى
لعـلّ أسـرار كفّهـى	كواشـف لـك سـرّاً
ألا تـرى لـى بقـاءً	ألا تـرى لـى عمــرا؟
حـبرا- يـا عجـب الفأل مـولا	ى أعجــب النـاس طـرا
حيـاته بيديـــه	والنــاس يحـيون قسـرا
إن شئـت عشـت نهـاراً	أو شئـت عُمّـرت دهـرا

قائد رومانى (إلى زملائه همساً):

لو كنـــتُ منـه قريبـاً	لقلـــت فـــى أذن حـبرا
حياتــه فـــى يديـه؟	أم فـــى يـدى كليوبـترا

نجد فى هذا الحوار مواطن أحسن فيها شوقى حين بدّل الوزن، ومواطن أخرى أساء فيها، وأول ما سنلاحظ تعليق أنشو وفيه سخرية واضحة من أنطونيو، وأن قارئ المسرحية ليتساءل: ماذا كان إحساس أنطونيو بإزاء هذه التعريف الهازئ؟ وربما اتجه هذا القارئ باللوم إلى شوقى المؤلف لأنه لم يظهر أنطونيو ساخطًا على أنشو إذ يسخر منه هذه السخرية، وعند هذا يجب أن نتذكر شيئين:

١- أن أنشو هو المهرّج مضحك الملكة ومن تقاليد المسرح الإنكليزى أن مثله لا يحاسب على التعريض ولو تناول الملكة نفسها كما يحدث أحيانًا فى مسرح شكسبير، ومن ثم فإن أنطونيو حرىّ بألاّ يغتاظ من هزء أنشو لأن المفروض أن غرضه إثارة الضحك ولا نيّة سوء وراءه.

٢- إن شوقى جعل أنطونيو يعلق تعليقًا مبهمًا على تعريض أنشو، فهو يغير الموضوع رأسًا وكأنه منزعج من ذلك، ومع الموضوع يغير الوزن أيضًا ويغير المخاطب وكأنه يريد أن يصرف أذهان السامعين عن نكتة أنشو الموجعة، ومن ثم فإن تغيير الوزن كان ناجحًا هنا حيث جاءت عبارة أنطونيو من (مخلع البسيط) مستفعلن فاعلن فعولن:

حبرا تكلمّ ألا عجيبه   من سحر منفٍ أو سحر طيبه

ولكنّ جواب حبرا جاء من وزن آخر غير الوزن الذى استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلاً:

إله الحرب سامحنى فإنى   غُلبت على أبالستى الغضابِ

وهذا يبدو لى غير ملائم ولا مقبول؛ لأن حديث القيصر أنطونيو إلى العرّاف حبرا يعتبر حديثًا من كبير إلى صغير، وذلك يجعل العرّاف حريصًا على المجاملة والأدب بين يدى أنطونيو، وهو أمر يحتم عليه ألاّ يغير الوزن الذى اختاره أنطونيو فى مخاطبته، فهو يتبعه طائعًا صاغرًا على الوزن نفسه وهذا ما غفل عنه شوقى.

ومن الغريب عندى أن كليوبترا فى خطابها لحبرا بعد ذلك تستعمل وزن الوافر الذى استعمله حبرا، مع أن الأوفق أن تستعمل مخلع البسيط الذى استعمله أنطونيو، أو على الأقل أن تبدأ وزنًا جديدًا، فكأنها عندما تلزم الوزن الذى اتخذه حبرا إنما تشجعه على التمرد وسوء الأدب مع أنطونيو، فهى لاتكتفى بالسكوت عنه وإنما تمضى فى تأييده باستعمال الوزن نفسه.

ولقد يعترض علىّ معترض قائلاً: ولكن ماذا تفعل كليوبترا إنْ عادت واستعملت مخلَّع البسيط ضاق القارئ بالتنقل من وزن إلى وزن فى كل عبارة ينطق بها أحد الأشخاص؟ والجواب على ذلك أن هذا ينبغى أن يحدث مرةً واحدةً فترجع كليوبترا إلى وزن أنطونيو وتمضى عليه فيستعمله معها حبرا بعد أن يستشعر تأنيبها الصامت له،

والواقع أن هذه اللفتات حسّاسة كل الحساسية وهي تؤثر في التحليل النفسي للأشخاص وفي التسلسل المنطقي للأحداث، ولئن ضاق بها القارئ الذي لاشأن له بالأوزان والشعر، فإن القارئ المثقف سيفهمها ويزيد تقديراً للشاعر على حساسيته وقوة بصيرته.

وقد جاء جواب حبرا من عين الوزن الذي استعملته الملكة، وذلك مناسب للموقف، فهو يظهر احترامه للملكة بالمضي على الوزن الذي خاطبته به، وعند هذا تغير كليوبترا الوزن بلا أيّ سبب وتقول لحبرا من مجزوء الرفل:

ادنُ من قيصر حبرا   وانظر الكفّين واقرا

وقد حاولت أن أجد تعليلاً نفسياً لهذا التغيير فلم أجد لأن السياق واحد والوافر مطاوع والملكة ما زالت تخاطب العراف فلماذا تغير الوزن؟ ثم يتكلم أنطونيو من مجزوء الخفيف فيغيّر الوزن أيضاً ولايبدو لي سبب لهذا التغيير الثاني؛ لأن ذلك إذا كان من دون سبب كان عبئاً على الجو والنبرة في المسرحية فهي تتغير من دون سبب موجب، ولكن العراف يتابع أنطونيو في الوزن هذه المرة فيقول من البحر المجتثّ:

يا عجب الفأل مولا   ي أعجب الناس طرّا

حياته في يديه   والناس يحيون قسرا

وهذا ملائم على الأساس الذي وضعناه وهو يدلّ على تأدب حبرا أمام أنطونيو، أما أروع استعمال للوزن الواحد في هذا الحوار كله فهو يأتي في قول القائد الروماني الساخر الحاقد على أنطونيو:

حياته في يديه   أم في يدى كليوبترا

وقد استعمل المجتث نفسه لكي تكون السخرية لاذعةً، فهو يعرِّض بأنطونيو من نفس وزن العراف وقافيته لكي تكون النكتة باترة، ولكي تدل على ذكاء المتكلم وحدة تعليقه، ولكي تنقض كلام العراف وترد عليه هذا الرد القارص.

وخلاصة الرأي أن تغيير الوزن يجب أن يكون مرتبطاً بطبيعة الحوار ونفسيات المتحدثين والعلاقات بينهم، وقد تتحكم فيه المجاملات والمقاصد الخفية التي تؤثر في الحوار، ولعل رأيي هذا ليس أكثر من اجتهاد ولاينبغي لنا أن نحاسب شوقي على

أساسه، غير أننى أعتقد أن بصيرة الشاعر الملهم يمكن أن تقوده إلى وضع الأوزان فى مواضعها السليمة دون أن يكون واعياً لذلك وعياً صريحاً.

ولنتناول الآن الأخطاء العروضية التى وقعت فى المسرحية، ومن عجب أنها ليست قليلة فى حين يظن المرء أن شوقى منزه عن مثل هذه الأخطاء، فمن ذلك ورود الزحاف المستنكر إذ قال من بحر الرمل المجزوء:

شرميون ذاك حابى وجناه بيمينه

ووزنه المضبوط:

فاعلاتُ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

فالتفعيلة الأولى «شرميون» بالضمّ فيها زحاف إذ حذف الثانى من السبب الخفيف «تن» فأصبحت التفعيلة «فاعلاتُ» من دون نون، وهو زحاف ثقيل على السمع، والواقع أن كثيراً من الناس -ومنهم شعراء- يظنون أن كل زحاف مباح فى الشعر مع أن الزحاف نوعان: نوع مشروع أذن فيه العروضيون مثل زحاف الخبن الذى تستحيل فيه (مستفعلن) إلى (مفاعلن) فى البحر: البسيط، والرجز، والسريع، والخفيف، وسواها، وهذا الزحاف مسموح به وهو يحصى رسمياً مع التغييرات فى حشو البحر، ونوع ثانٍ من الزحاف غير مشروع ولا ذكر له بين المسموح به رسمياً فى الأوزان ومنه زحاف شوقى المذكور، ومن هذا نفسه نموذج ثانٍ ورد فى المسرحية حيث تقول كليوبترا:

فيم هيلانة تبكيـــ ن وأنتِ شرميون

وهو من مجزوء الرمل أيضاً، وفيه كانت التفعيلة المزاحفة هى الأولى من الشطر الثانى «نوانتِ» فعلاتُ، وكان يجب أن تكون (فعلاتن)، والواقع أنها على وضعها الحالى تحتوى على زحافين: زحاف جميل مشروع فى أولها نقلها من «فاعلاتن» إلى «فعلاتن»، وزحاف مستقبح غير مشروع جعلها «فعلاتُ»، ومن عجب عندى أن سمع شوقى يحتمل هذا

ومن أخطاء الوزن فى المسرحية ما هو أخطر من الزحاف، ففى المنظر، الأول من الفصل الأول تقول كليوبترا من مجزوء الرجز:

فهـل لديـك الآنـا ما يجلـب السلـوانا؟

من الأمـانى المسليه والصحـف الملهّـيه

مفاعلـن مستفعلـن مفتعلـن فاعلـن

فالشطران هنا يجب أن يكونا متساويين على مجزوء الرجز ما عدا الشطر الأخير الذى أخطأ فيه شوقى فجعل وزنه «مستفعلن فاعلن» وهو من السريع لا من الرجز، ولو كان شاعراً من شعراء الشعر الحر صنع هذا لربما استطعنا مسامحته فإن الشعراء قد سمحوا لأنفسهم بفوضى كاملة من التشكيلات، أما شوقى فإنه لم يتهرب من تساوى الشطرين وإنما التزم بذلك فى شعره كله باستثناء المواضع التى أباح فيها العروض العربى اختلاف العروض عن الضرب كما فى الرمل ذى العروض المحذوفة والضرب السالم الصحيح.

ومن ذلك الخطأ الأخير خطأ خطير آخر ورد فى قول هيلانة من الرجز:

حابى نعم وتلك نظرته وهذه مشيته وخطرته

يا ليت شعرى ما تكون سلته

إن وزن الشطرين الثانى والثالث -على أصل التفعيلات دونما مراعاة للتغييرات- هو «مستفعلن مستفعلن مستفعلن» وقد شذ الشطر الأول فكان وزنه «مستفعلن مستفعلن فعل» وهو خطأ لا يباح فى المشطور حيث الأشطر كلها متساوية.

وفى موضع آخر من المسرحية ورد بيتٌ مكسورٌ من مجزوء الرفل إذ تقول كليوبترا:

أنـا لا أكتمـه ما سـرً مـن أمـرى وسـاء

ولى سر كاد عن نفـ ـسـى يزويـه الخفـاء

ولعلّ هذا من أخطاء المطبعة وصوابه «لى سرّ» غير أن حذف الواو هنا يجعل التعبير ناقصًا لأن المعنى يتطلب الواو، ولايصحُ أن نقول «ولى سرّ» لأن ذلك يحوّل التفعيلة إلى «مفاعيلن» وهو خارج عن وزن الرجز، ولابدَ من حذف الياء هنا عروضيًا بحيث تكون الكلمة «ولسررن» فعلاتن وهو كلام مختل شاذ من ناحية الصياغة فنحن

فى البيت بين إشكالين لاتتمَ السلامة العروضية إلا بخطأ الصياغة، ولا تكتمل الصياغة إلا بخطأ العروض ولا دواء لهذا الإشكال.

ومما يلفت النظر فى المسرحية الخطأ المستمر فى توزيع شطرى المتقارب وهذا مثال منه:

تلــــقَّ الهزيمــة ثبـــت الجــنا	ن كما كنت تلقى الفتوح العُلا
فمــا أنــــت أول نجـــم أضـا	ء ولا أنــت آخـــر نجــم خـبا
وقد تنزل الشمــس بعد الصعــو	د وتسقــم بعــد اعتــدال الضحى
ويــا رب غــار عـــراه الجــنو	ن على هامة قــد علاها البلى

وفى هذا التوزيع خطأ شنيع يجعل الوزن مختلاً فى أعجاز الأبيات جميعًا فإن وزن قوله «ن كما كنت تلقى الفتوح العُلا» ليس (فعولن فعولن فعولن فعل) كما ينبغى وإنما هو «فعلاتن فعولن فعولن فعل» وهذا ليس من المتقارب ولا علاقة له به، ولكن ما سرّ هذه الغلطة؟

يظهر أن شوقى واقع فى التباس حول عروض المتقارب الوافى، فإنه يحسب أنه لا يكون إلا محذوفًا أى «فعل»، وهذا خطأ فإن عروض المتقارب يصحّ فيه وجهان أن تكون محذوفة أو سالمة صحيحة، وقد ورد الوجهان فى قول الشاعر القديم.

أغــضّ الجفون إذا مــا بـدَتْ	وأكنى إذا قيــل لـــى سمُّهـــا
أدارى العيون وأخشى الرقيب	وأرصـــد غفلـــة قيِّمهــــا

وهذا قد اجتمع لدى شعراء العرب جميعًا قديمًا وحديثًا فلا أدرى كيف فات شوقيًا علمه، وإذن فإن الصواب أن تكتب أبيات شوقى هكذا:

تلـــقّ الهـــزيمة ثبــت الجنان	كما كنت تلقى الفتـوح العُلا
فمــا أنــت أول نجــم أضـاء	ولا أنـــت آخـــر نجـم خبا

والوزن هنا «فعولن فعولن فعولن» والعروض سالمة صحيحة، وقد أساء الشاعر توزيع صدر البيت هذا حيث العروض صحيحة فكان (يحذف) هذه العروض دائمًا ويذهب بالسبب إلى العجز فيزيده الزيادة المذكورة سابقًا فيختل وزنه، مع أنه مكان السبب هو الصدر، وهو هناك مقبول وجميل.

هذا وقد يكون الخطأ فى توزيع شطرى المتقارب ليس من عمل شوقى وإنما هو عمل مصحح التجارب المطبعية (البروفات)، فإن طائفة من هؤلاء المصححين (أذكياء!) أكثر مما ينبغى، فهم ينسبون الخطأ إلى المؤلف فيصححون له ما يظنونه خطأ عنده، دون أن يعلموا أنهم بعملهم هذا يقلبون الصحيح خطأ، وقد حدث لى مثل هذا أكثر من مرة عندما طبعت كتبى فى مصر وأنا فى العراق لا أستطيع الإشراف على الطبع، إذ كلفت دار النشر رجلاً تحسبه عارفًا، بمراجعة تجارب المطبعة، وقد رأى المكلّف فى كتابى استعمالات لم يسمعها لأننى أصحح بها خطأ شائعًا، وسرعان ما ظن أن الشائع هو الصحيح، ولذلك شطب الصواب الذى كتبته بقلمى ووضع مكانه الخطأ الشائع، والواقع أن مثل هذا المصحح يخون أمانة العمل الذى نيط به؛ لأن المطلوب منه أن يصحح التجارب المطبعية على أساس نصّ المؤلف، وليس عليه أن يصحح للمؤلف نفسه، فإنما هو مصحح (بروفات) لا أكثر لأن ما فى كتاب المؤلف من أخطاء مزعومة لن تنسب إلى المصحح المجهول وإنما سيحمل وزرها المؤلف المظلوم، وبذلك فرض المصحح جهله على المؤلف وأظهره أمام قرائه بمظهر الجاهل.

ولعل أحد هؤلاء المصححين (الموهوبين) هو الذى أساء توزيع شطرى المتقارب فى مسرحية شوقى، هذا وقد ورد فى الجزء الثانى من (الشوقيات) قصيدة (مصاير الأيام) وفيها وقعت الغلطة المشار إليها نفسها فكتبت الأبيات كما يأتى:

ويا حبذا صبية يمرحو   ن عنان الحياة عليهم صبى

كأنهمو بسمات الحيا   ة وأنفاس ريحانها الطيب

ولكنّ هذه الطبعة التى راجعتها بعد وفاة شوقى كما هو مسجل عليها فمن الجائز أن الغلط فيها من عمل المصحح، والحقيقة أننى أجد ميلاً قويًا فى نفسى إلى عدم نسبة هذا الخطأ إلى شوقى؛ لأننى أنا نفسى قد رحت ضحية لهؤلاء المصححين.

وآخر ما أحبّ ذكره من الغلطات، الخطأ الآتى فى القافية فإن شوقيًا قال:

ماذا تقول السيّده؟   واحدة بواحده

فجمع فى القافية «السيدة» و«واحدة» وبينهما فرق فإن السيدة قافية مجردة من الردف والتأسيس وهى لاتجتمع إلا مع أمثالها مثل «مجهدة، مرعدة، مسعدة، جيّدة»، وأما واحدة فهى قافية «مؤسسة» وهى التى تحتوى على ألف التأسيس وبينها وبين

حرف الرويّ حرف دخيل هو هنا «الحاء»، وإنما تجتمع القافية (واحدة) مع مماثلاتها مثل «باردة، راعدة، ساهدة، عائدة» ولايجوز الجمع بين قافية مجردة وقافية مؤسسة.

وإنما أنبّه إلى هذا الخطأ لدى شوقى راجيةً أن يفطن له عشرات من الشعراء المعاصرين لايميزون بين القافية المؤسسة والقافية المجردة من الردف والتأسيس فيجمعون بينهما فى شعرهم، ويسىء ذلك إلى جمال قصائدهم وروعة الأداء فيها.

الباب الرابع

فى النقد التطبيقى للشعر

الفصل الأول
الحب والموت فى شعر ابن الفارض

يقف ابن الفارض متفرداً بين كل شعراء العربية بما فى شعره من ثراء وجمال ورقة، وإنى لأقرأه فاحسنى أفتتن به افتتاناً لايضارعه افتتان، فهو يلمس النفس لمسة سحرية ويرفعها إلى آفاق من النشوة العالية، وتنضح قصائده العاطفية بالشعور الزاخر والوجد الصادق والتحرّق، ولننظر إلى عمق الجمال فى قوله مثلاً:

قد كفى ما جرى دمًا من جفون	بك قرحى فهل جرى ما كفاكا؟
هَبْك أن اللاحى نهاه بجهلٍ	عنك قل لى عن وصله من نهاكا؟
وإلى عشقك الجمال دعاه	فإلى هجره ترى من دعاكا؟
كل من فى حماك يهواك لكن	أنا وحدى بكلّ من فى حماكا

إن فى هذا الشعر لفحة لهيب تلذع القلب وتوحى بأن الشاعر صب واله ذهب به الحب بعيداً.

ولعلّ النقد العربى لم يهمل شاعراً موهوباً كما أهمل ابن الفارض، ذلك أن الكتب المعاصرة فى الأدب العربى قلما تتوقف لتشير إليه ولو إشارة عابرة، وإذا حدث وذكرته فإنها تذكره فى معرض الحديث عن التصوف، فهى تحصيه مع المتصوفة باعتباره (إمام العاشقين) وتضن عليه بالدراسة النقدية الشعرية كل الضنّ وهذا مجحف كل الإجحاف.

وأحبّ أن أشير بدءًا إلى أن السرّ الذى يكمن وراء هذا «السحر» فى شعر ابن الفارض هو أنه شعر عميق شديد العمق دون أن يرفعه هذا العمق عن مستوى القارئ البسيط، الذى يلتمس فى الشعر تعبيراً عن عاطفة حارة تبحث عن منفذ تريق فيه أجيجها. وتأويل هذه الظاهرة فى شعر ابن الفارض أنّ العمق ينبع فيه من البساطة ويمشى معها، ففى وسع القارئ أن يقرأ أغلب هذه القصائد على أنها قصائد حب لا أكثر، وهو إذ ذاك ينبهر بما فيها من قوة عاطفةٍ وحرارةٍ وأصالةٍ وفى وسع هذا القارئ نفسه أن يرتفع ويغوص فإذا شعر الفارضىّ يتكشف عن أعماق مذهلة من الأفكار والرموز، وبذلك يتفرد.

وإذا كان القارئ العربى المعاصر بثقافته المعقدة ولفتات ذهنه الطموح يحب أن يكون الشعر أكثر من مجرد عاطفة بدائية يغنيها الشاعر غناءً صريحًا واضحًا لا إيحاء فيه، فإنه إذن حرىّ بأن ينفض ديوان ابن الفارض مما عليه من غبار الإهمال ويقرأه، فكم فى هذا الشعر من رموز وكم فيه من تحليل ولكم يجد الذهن الشاعر فيه من مجالات للانطلاق والاستيحاء والتعمق، إن البيت الواحد فيه يكاد يكون فى سعته ومداه قصيدة كاملة، فقد امتاز هذا الشاعر بالتركيز واستطاع بفضل قدرته الموسيقية العالية أن يودع فى ألفاظه من قوة الإيحاء ما يجعلنا نحتاج إلى أن نستعيد البيت الواحد مرارًا قبل أن ننفذ إلى نهاية معناه، ولسوف نلاحظ أن معانى أبياته تتغير وتكتسب ألوانًا وأعماقًا كلما تأملناها فكأن لها معانى غير محدودة، مثال ذلك بيته الجميل الذى افتتح به قصيدته الطويلة المسماة بنظم السلوك أو التائية الكبرى، وهذا نصه:

«سقتنى حميّا الحبّ راحة مقلتى وكأسى محيّا من عن الحسن جلّتِ»

فإنه قد يبدو للقارئ عند النظرة الأولى بيتًا اعتياديًا، غير أنه حين يتأمله يؤخذ بموسيقاه وإيحاءاته ويحس فيه عطشًا يترقرق يوحى به حرف الحاء الذى تكرر فى «حميا» و«الحب» و«راحة» و«محيا» و«الحسن»، وحين يقترن كل هذا العطش بكلمة «سقتنى» نشعر أن الظمأ قد انتهى وزال، ثم إن هذا المحيا الموصوف فى البيت أجمل من أى وجه ندركه بحواسنا البشرية لأنه أعلى من الجمال المعروف لنا، وذلك بكونه «يجلّ عن الحسن» ففيه طاقة روحية ترفعه عن مجرد الجمال وتجعل فيه أخذًا شديدًا.

* * *

ولكى ندرس العلاقة القائمة بين الحب والموت فى شعر ابن الفارض سنقف عند ثلاثة أبيات وردت فى مطلع قصيدة له، قال:

احفظ فؤادك إن مررت بحاجرِ فظباؤه منها الظُّبَى بمحاجر

فالقلب فيه واجب من جائز إن ينجُ كان مخاطرًا بالخاطر

وعلى الكثيب الفرد حىّ دونه الآساد صرعى من عيون جآذر

وليس يعنينا هنا أن نلحظ الطباق بين (واجب) و(جائز)، ولا التورية فى كل منهما، لأن واجب من وجب القلب، وجائز من جاز المكان أى اجتازه، فلكل لفظ منهما معنيان قريب وبعيد. وكذلك لا يهمنا أن نلاحظ الجناس بين الظباء والظبى، وبين

مخاطر وخاطر، وحاجر ومحاجر، فكل هذه الأشكال اللفظية قائمة فى خدمة المعنى دون أن نستشعر فيها تكلفًا، وإنما يهمنا أن هذه الأبيات تقدم لنا عالمًا غريبًا فى غرابته، إن (حاجرًا) كما يبدو اسم مكان وهو يوحى إلى الذهن بأنه مفازة منقطعة: رمال بادية سحيقة تمتد خاويةً مقفرةً يحكمها السر والصمت، وفى هذه البادية ظباء عربية ذات عيون محاجرها قاتلة (فظباؤه منها الظبى بمحاجر)، والبيت الثانى يتحدث عن إنسان (جائز) يجتاز هذا المكان الرهيب ذى الظباء الفتاكة، وهذا الرحالة المجتاز معرَّض لموت محتم فإذا نجا بجسده كانت مخاطرته روحية وفكرية أى أنه يفقد فى هذه المفازة قلبه وعقله ويخرج منها بلا قلب ولا عقل (كان مخاطرًا بالخاطر).

ثم نأتى إلى البيت الثالث وهو قمة الجمال والشعر والغرابة:

وعلى الكثيب الفرد حىّ دونه الـ آساد صرعى من عيون جآذر

إنَّ الشاعر يخصُّ الآن بالحديث حيًا يقوم فى تلك المفازة الهائلة متفردًا فوق كثيب رمال ويحول دون هذا الكثيب مستحيل فإذا شارف المرء حدوده بعد الأهوال التى مرت فى البيتين السابقين رأى أسودًا مصروعة على الرمال، وقد صرعتها عيون جآذر، تلك العيون القاتلة التى تصرع بجمالها وسحرها لا بالسكاكين.

ويبدو لنا عمق الصورة فى البيت حين نتأمل أجزاءها، فإن الأسود، كما نعلم، قمة القوة الجسدية فى عالم الأجساد، والعيون هى قمة الجمال الوديع الذى لايملك سلاحًا، ومن ثم فحين تكون تلك الأسود الجبارة مقتولة تحت أهداب هذه العيون العزلاء يكون المعنى بعيدًا فى دلالته، ولابد لنا من أن نتصور -عند هذا- أن عيون الجآذر ترمز إلى الجمال، وأن هذا الجمال يشف عن القوة الجبارة والبصيرة الكاملة والروحانية إلى درجة تصبح معها العيون العزلاء أقوى من الأسود الفتَّاكة.

ومضمونات الصورة، بعد أن بسطناها، لاتقتصر على مجرد فكرة القوة التى صرعها الجمال، وإنما تمتد حتى تشمل فِكرًا أخرى لاتقل روعة، وأول هذه الفكر أن ذلك الحى المبهم منيع محصن لا يوصل إليه، فإذا نجا الجسد تحطم الخاطر، وإذا عبر المفازة إنسان ولاحت له الرمال الممتدة التى يقوم وراءها الحى العجيب أبصر عشرات من الأسود صريعة وقد أهلكها النظر إلى تلك العيون القاتلة، وإذن فلا وصول إلى الحى المنشود ولابد دونه من الموت.

والفكرة الثانية التى توحى بها الأسود المقتولة إن ذلك الحى جذّاب محبوب يسحر قلوب العابرين وليس أدل على فتنته من اندفاع الأسود نحوه على الرغم من علمها بأن الموت أسهل من الوصول إليه، إن كثرة القتلى دون الكثيب لاتستطيع أن تمنع المشتاقين من الاندفاع نحو الحى السحرى المذهل.

والفكرة الثالثة التى تلوح جليةً فى قضية الأسود أن صنف المجتازين الذين يجتنبهم هذا الحى المحجوب إنما هو صنف أسود، والأسود كما قلنا رمزٌ لكمال القوة الجسدية، ومن ثم فإن الأقوياء وحدهم هم الذين يعشقون هذا الحى، ويندفعون نحوه فلا يقترب منه أقل ولا أحقر من أسد، وإنما يموت من الشوق الأقوياء فحسب وأما الثعالب والكلاب فهى لاتعرف ذلك الحى ولا تشتاق إليه ولذلك لم يسقط قتيلاً إلا أسد، وليست هذه الفكرة خيالاً ساقنى إليه التحليل، فإن المعروف عن الصوفية أنهم يؤمنون بقوة السالكين إلى الله أشد الإيمان، فإن حب الله لايمكن أن يقع فى قلب جبانٍ أو حريصٍ على المنافع الدنيوية أو عبدٍ للحواس.

والفكرة التى نخرج بها من هذه الأبيات أن الله تعالى يصرع من ينظر إليه كما يصرع هذه الأسود، فليس من المحتمل أن يرى إنسان الله، وهذا يعيد إلى الذاكرة قصة النبى موسى عليه السلام (قال ربِّ أرنى أنظر إليك، قال لن ترانى ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف ترانى، فلما تجلى ربه للجبل جعله دكًا وخرَّ موسى صعقًا.)، وهذا أروع تصوير ممكن لأثر رؤية الله تعالى فى النفس، فإن الجبل الجبار لم يحتمل رؤيته بل انهار وتفتت وأصبح دكا أى مدكوكا، أما موسى الرسول فإن مجرد رؤيته للجبل الذى اندك جعله يخر مصعوقًا على الأرض ثم يستفيق ويستغفر الله على طلبه للرؤية.

وتذكرنى هذه الأبيات أيضًا بمسرحية بديعة الجمال للشاعر الهندى رابندرانات طاغور عنوانها «ملك الغرفة المظلمة» The King of the dark chamber وقد صور فيها الشاعر الأثر الذى تحدثه رؤية الله فى نفس الإنسان.

وفى هذه المسرحية صور طاغور ملكًا عظيمًا رمز به إلى الذات الإلهية، وقد جعله غير مرئى فإن أى فرد من أفراد شعبه لم يره يومًا إلى درجة أن بعض المواطنين وبعض الغرباء كانوا ينكرون وجوده (كما ينكر الملحدون وجود الله لأنهم لايرونه) وصفة الملك هذه كانت تشمل حتى زوجته الملكة التى كانت تحبه أشد الحب ومع ذلك لم تره

قط وإنما كان يلقاها فى الظلام الدامس، ثم يمضى طاغور فى مسرحيته فيرينا كيف تصعب رؤية الله على البشر وقد أوصل إلينا هذه الفكرة بأن جعل الملكة تتحرق شوقًا إلى رؤية زوجها الملك غير المنظور وأخبرها أن رؤيته لاتحتمل ولاتطاق لأنها ستخيفها وتؤذيها، ولكنها ألحّت عليه بالتوسل فوعدها أن يظهر لها فى لمحة خاطفة فى ضوء القمر تلك الليلة خلال المهرجان، وقد كان ذلك، فما كادت الملكة تلمحه حتى ارتعدت ولم تحتمل غرابة هيئته لذلك تركت قصره وعادت مسرعة إلى قصر أبيها، لقد شعرت أنه ليس جميلاً بمقاييس الجمال المألوفة عندها مع أننا نعلم من وصيفتها أنه لابد أن يكون أجمل من أى إنسان أو أى شىء فى الوجود، ولكن جماله لايدركه البشر لأنه فوق مستوى إدراكاتهم، ويمضى طاغور بعد ذلك فى دراسة نفسية الملكة وكيف راحت تتطور يومًا بعد يوم وتحس أن زوجها الملك محوط بالعطر وتنتشر حوله موسيقى تسحر الألباب، ويحسه الإنسان فى النسيم ونحو ذلك من صور يبدع فيها طاغور، وأخيراً تنمو الملكة نفسيًا إلى درجة أنها تعود ساعية على قدميها إلى قصر الملك فتجده ينتظرها فى الغرفة المظلمة وهناك تركع بين يديه معتذرة نادمة فيقول لها: «ألم يسبق لى أن أنذرتك أن المرء لا يستطيع أن يحتمل رؤيتى إلا إذا كان مهيئًا لذلك؟»، ويقول الناقد الهندى سرنفار أيينغر K.R.Srinivasa Iyengar فى كتابه «رابندرانات طاغور» (المطبوع بالإنكليزية فى بومبى بلا تاريخ) يقول إن هذه المسرحية إنما تدور حول مغامرات الروح فى محاولاتها لإدراك الله، وإن الرموز تسقط فى أماكنها المناسبة لتجعل تقدم الروح المتعرج نحو نقطة اللارجوع، فالملك يتابع الروح الإنسانية حتى يمسكها ويحررها.

وهكذا نجد أن عيون الجآذر لدى ابن الفارض كانت رمزًا للحبيب الإلهى الباهر الجمال الذى يستطيع حسنه أن يقتل من ينظر إليه، وهو فى مسرحية طاغور ملك الغرفة المظلمة ذى الجمال الذى لايطيق إنسان أن يراه، إن الأسود إنما صرعت لأنها ذاقت طعم الحب لتلك العيون الرهيبة ومن هذا يبدد ارتباط الحب بالموت لدى ابن الفارض، وهو معنى كثير الدوران فى شعره حيث نجد القتل هو مصير العاشق، وبذلك يصرح الشاعر فى قوله:

وعش خاليًا فالحبّ راحته عنا   وأوّله سقم وآخره قتل

وابن الفارض يطلب الموت ويقصد إليه لأنه الدليل الوحيد على حبّه وإخلاصه للحبيبة فمن لم يمت لم يعرف الحبّ الحق ولذلك يخاطبها قائلاً:

لم أقضِ حق هواك إن كنت الذى　　لم يقضِ فيه أسىً ومثلى من يفى

والحب هنا مساوٍ للحياة نفسها تمام المساواة، فمن لم يعرف الحب والقتل لم يتذوق الحياة، ولم يتحسس عذوبة رحيقها، ومن لم يمت فى حبه فهو لايعرف أسرار الوجود وأعماقه المذهلة.

فمن لم يمت فى حبّه لم يعش به　　ودون اجتناء الشهد ما جنت النحل

إن الحصول على العمل رهين بلسعات النحل، والعسل هو الحب والنحلة قاتلة بعضاتها المؤلمة فلا حب من دون عذاب مطلقًا.

ويجعل الشاعر للموت مستويات مختلفة يصفها فى شعره أولها أن الناس كلهم موتى لاتنبض فيهم الحياة لأنهم لم يعرفوا هذه الحبيبة فى حين يكون الشاعر حيا بالحب بما ذاق من رحيق هواها، وبما تجرع من غصصه ونحن نسمعه يقول:

إن الغرام هو الحياة فمت به　　صبًا فحقك أن تموت وتعذرا

والمستوى الثانى أن المحب ميت لا حراك به وإن كان حيًا فهو (ميت الأحياء) لأنه يعيش فى غيبوبة روحية ممتدة ينظر إلى الأشياء ولا يراها لأن الحبيبة (الله) قد سلبته وعيه لسحرها وجمالها، وما من شىء يصحى هذا الميت إلا هبوب النسيم القادم من «الزوراء» الحامل عطور السحر وأريجه وعذوبته.

أرج النسيم سرى من الزوراء　　سحراً فأحيا ميِّت الأحياء

وإنما هو ميِّت لأنه لايحظى برؤية الحبيبة، وفى هذا المستوى يكون الناس أحياء لأنهم ينعمون برؤية أحبائهم وأعزائهم فى حين أن الشاعر ميت بالحرمان، وهو يصور فى شعره موته وهو عطشان لم يرتو ولو بنظرة واحدة من هذه الحبيبة التى يقول فيها:

عــرّج بطويلع فلـى ثـم هُـوَىْ　　واذكـر خـبر الغـرام واسنده إلـى

واقصص قصصى عليهمو وابك علَىْ　　قل مات ولم يحظ من الوصل بشَىْ

إنه يدرى أنه سيموت قبل أن ينال وصال هذه الحبيبة الغريبة التى تقتل عشاقها وتهدر دمهم، ومع علمه بهذا نجده يندفع فى حبها بلا احتياط ويسلمها قلبه وحياته وكل ما يملك، وهو يعرف قسوة هذه الحبيبة ويرضى منها بكل شىء، ولهذا أصل لدى الصوفية؛ فالمتدينون يعتبرون البلايا من نعم الله على أحبائه يميزهم بها عن سواهم من

الناس المنعمين بالصحة والمال والسعادة ولذلك يصف ابن الفارض الحبيبة بقوله: «بدر محنى فى حبّه من منحى» فالمحن منحة من الله لمن يحبّهم.

والحبيبة تشترط الموت على عاشقها فلا تمنحه شيئا قبله، والوصال هو الحياة ولا يبدأ إلا بعد الموت فانتظار الموت إنما هو استعداد للحياة:

وقد كنت أرجو ما يُخاف فاسعدى   به روح ميّت للحياة استعدّتِ

إنه ميّت بين الآخرين الأحياء، ولن يُبعث من موته إلا بالموت الحقيقى الذى هو الحياة الحقة، ويتوسل الشاعر إلى الحبيبة أن تعطيه (ما يُخاف) أى الموت باعتبار البشر، لأنه هو لا يخافه، وإنما هو مستعد له حيث يكون موت الجسد بداية الحياة الحقة: «روح ميت للحياة استعدّت» إنه مستعد للحياة «أى الموت الجسدى» لأن هذا الموت يقربه من الحبيبة، غير أن هذه الحبيبة لاتعبأ بالاستعدادات، فما دام عاشقها حيًا لم يمت بعد فلا دليل على حبّه لها:

فدع عنك دعوى الحب وادعُ لغيره   فؤادك وادفع عنك غيّك بالتى

وجانب جناب الوصل هيهات لم يكن   وها أنت حىّ إن تكن صادقًا مُتِ

هو الحبّ إن لم تقضِ لم تقض مأربًا   من الحبّ فاختر ذاك أو خلّ خُلّتى

ولهذا السبب نراها تهدر دمه فى قسوة وبلا مبالاة، ولكنه يعذرها ويرى فى ذلك صورة من وفائها له، فهى إنما تريد بقتلها له أن تقربه منها:

وما غدرت فى الحبّ أن هدرتْ دمى   بشرع الهوى ولكن وَفَتْ إذ توفّتِ

إنه من دون هذا الموت -الذى هو بداية الحياة الحقّة- ضعيفٌ ميّتٌ بالفعل لأن الموت الفعلى يعنى قربه منها، والحياة الفعلية بعداً عنها.

وتذكرنا قسوة هذه الحبيبة بقصيدة للشاعر جون كيتس عنوانها: «الحسناء التى لارحمة لها»[1] يصف فيها فتاة ليست من البشر التقى بها فارس شاب فأحبها وقطف لها الورد وألبسها أساور من الزهر، وكانت تغنى له خلال النهار أعذب غناء، وأخذته إلى كهفها حيث أغفى فرأى فى حلمه جماجم الملوك والأمراء الذين قتلتهم هذه الساحرة وقالوا له كلهم إنها الجميلة التى لارحمة لها، وأفاق الفارس ليجد نفسه على سفح التل البارد وحيداً مهجوراً وقد صرعه الحب، إن حسناء كيتس هذه تشبه حبيبة

ابن الفارض فى قسوتها وتشبهها أيضا فى بهجتها فإن ابن الفارض يصف حبيبته بأنها «ذات بهجة»..

فلم أر مثلى عاشقًا ذا صبابة   ولا مثلها معشوقةً ذات بهجة

كما أنه جعل الخمرة الالهية التى تغنى بها تسبب البهجة وتعطيها لمن يشربها وهى بعيدة عن أن تعطى الألم والهم والغم، وهذه فكرة فلسفية فالله سبحانه وتعالى راضٍ مبتهج بما صنع من أكوان وخلائق، ومن عرفه لم يعرف الهم ويؤكد ابن الفارض بهجة الحبيبة فى عدة مواضع من شعره كما فى قوله:

ودّعتُ قبل الهوى روحى لما نظرت   عيناى من حسن ذاك المنظر البهج

فكل من عرف الله وأحبه يكون مبتهجًا انتشاءً بجماله وعمق أبعاده وسعة رحمته، والله يهدر دماء عشاقه لأنه بذلك يقرّ بهم إليه ويأخذهم إلى جواره، فقسوته رحمة ووفاء، وهذا تعليل الشاعر فى أكثر من موضع فى شعره، والحبيبة تنذر عاشقها منذ البداية بأن طريقه خطر متعب فهى تقول له:

رح معافىً واغتنم نصحى وإنْ   شئت أن تهوى فللبلوى تَهَىْ

ومع وصفه لها بالقسوة يصفها بالثبات على الحب، والوفاء والولاء فهى لاتتخلىَ عن عاشقها مطلقًا ويشير إلى هذا بقوله:

ولو أبعدت بالصدّ والهجر والقلى   وقطع الرجا عن خلّتى ما تخلّت

وهذه الفكرة تشبه فكرة الشاعر الإنكليزى فرانسس تومسن فى قصيدته الرائعة «كلب السماء» (The Hound of Heaven) حيث نرى الشاعر هاربًا من الله تعالى يمعن فى البحث عن مكان يخفيه ولكن الله يبقى يتبعه، وخطواته على الطريق لاتنقطع حتى يأسره أخيرًا ليضمّه إلى صدره ويقول: «منْ، أيها البشرىَ، يحبّ طينة مثلك غيرى أنا الله؟» وهذا المعنى وارد فى شعرابن الفارض بإيجاز فى حين وصفه الشاعر الإنكليزى فى صفحات كثيرة من قصيدته هذه.

وابن الفارض يصوّر الحبيبة عارفةً لمقامها وجمالها وتأثيرها فى القلوب، مدركةً لسحرها أكمل إدراك وهى لاتبالى أن تتحدث بذلك كما ورد فى قول ابن الفارض:

إنْ قلتُ عندى فيك كل صبابةٍ   قال الملاحة لى وكلّ الحسن فىْ

ويبدو الحبيب هنا معجبًا بجمال ذاته سعيدًا بهذا الجمال كما يعجب الكامل بنفسه ويرضى عنها، والكمال ليس موجودًا فى البشر ولذلك لا نستطيع أن نحكم عليه، كل ما نعلم أن الله قد عدد صفاته الكاملة المعجزة فى القرآن الكريم «الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى» والكامل لايعرف الغرور ولا التكبّر، وإنما يشخص صفاته ويذكرها لعباده ليعرفوها، ويذكرنى غناء الحبيبة بجمال ذاتها لدى ابن الفارض بمطولة الشاعر الإنكليزى جون كيتس المعنونة «هايپيريون» وفيها يصور ميلاد الإله «أپولو» أول مرة وكان نشوانًا بجماله مستعذبًا لاسمه فراح يتغنى به ونقلت ذلك فى القصيدة شخصية «كلايمينى» فى اجتماع جيل الآلهة الساقطين إن قالت: «تحدر إلى صوت أعذب من كل نغم، ولم يزل يردد: أپولو اليافع، أپولو المضىء كالصباح، أپولو الشاب، وهربت راكضة فتبعنى وصاح: أپولو!» ولنعرض هذه الأشطر كما هى فى الأصل الإنكليزى:

And still it cried, Apollo! young Apollo!
The morning bright Apollo! young Apollo!
I fled, it followed me and cried Apollo!

ونحن نقدر معنى هذا حين نعلم أن الصوت الذى كان يغنى بأپولو الإله الجديد هو أپولو نفسه، ولذلك ولد مبشرًا بالفجر الجديد ليمنح جماله وكماله للوجود أفلا يذكرنا نشيده هذا بقول الحبيب لدى ابن الفارض «كل الملاحة لى وكل الحسن فىَّ». والواقع أن شعر ابن الفارض كسائر الشعر العربى القديم مركز كل التركيز يعطى المعنى فى أقل الألفاظ، ولذلك نجد المعانى التى نقابلها بها من الشعر الإنكليزى تبدو واسعة غنية خصبة مع أنها عين المعانى التى تناولها ابن الفارض بكلمات معدودة لاتزيد عن عشر فى البيت الواحد.

ومهما يكن من أمر فإن هذه الحبيبة الجميلة المبتهجة التى تتغنى بذاتها وتهدر دم عاشقها هى حبيبة ابن الفارض، وتتواكب قسوتها مع بهجتها ومع جمالها فتصبح هذه العناصر كلها مزهرة فى قلب عاشقها كما تزهر الشجرة فى الربيع، وعندما يعلم الشاعر أن أول درجات الحبِّ هو الموت قتيلاً على يد هذه الحبيبة يحس بسعادة ويعتبر موته فضلاً أسدته إليه.

ولكن لدىّ الموت فيك صبابةً   حياة لمن أهوى علىَّ بها الفضلُ

فإن موت الشاعر فى حب معبوده هو الحياة الحقة، ونجد هذا المعنى مبثوثًا فى الشعر الصوفى الإنكليزى بعد زمن ابن الفارض بقرون حيث نسمع الشاعر فينياس فلنشر Phineas Fletcher يجعل المسيح المؤله يقول لعبده: «تعال مت معى لتعيش»[٢]. ويقول الشاعر ريتشرد كراشو Richard Crashaw: «إنى أعيش ثانية وإنْ كنت أموت، ولذلك أبقى أحن إلى أن أُقتل ثانيـة»، ثم يقول «مـا زال يعيش فىَّ هذا الصراع المحبَ صراع الموت الحي والحياة المحتضرة وعندما تقتلنى بعنوبة فأموت بالنسبة لنفسى أبقى حيًـا فيك أنت»[٣]. ومن شعر روبرت ساوثويل Robert Southwell قصيدة عنوانها «أنا أموت حيًا يتحدث فيها عن الموت والحياة حديثًا يشبه حديث ابن الفارض فالموت عنده هو الحياة الحقة فى حين أن الحيـاة هى الموت الحق[٤] ويقول الشاعر نفسه فى قصيدة أخرى: «الأجساد الميتة تكفن فى داخلها حياة لاتموت أبدًا»[٥]. وإذا كان موت الشاعر حياة فإن الحبيب القاتل الذى يميت محبَه متفضل إذنْ.

فإن شئت أن تحيا سعيدًا فمت به ... شهيدًا وإلا فالغرام له أهلُ

وأهل الغرام هم الأسود الصريعة على الرمال المحرقة وقد قتلتها عيون جاذر، والانتماء إلى أهل الغرام فضيلة، ومن شاء أن يتذوق لذة الغرام فيجب أن يموت شهيدًا للشوق والصبابة، وإلا فهو ليس من أهل الغرام، إنَّ قانون الحب هو الموت والاستشهاد والقتل، ويقول ابن الفارض:

ما بين معترك الأحداق والمهج ... أنا القتيل بلا إثم ولا حَرجِ

ودّعت قبل الهوى روحى لما نظرت ... عيناى من حسن ذاك المنظر البهجِ

وخذْ بقيّة ما أبقيت من رمقٍ ... لا خير فى الحبْ إن أبقى على المهجِ

من لى بإتلاف روحى فى هوى رشأ ... حلو الشمائل بالأرواح ممتزجِ

من مات فيه غراما عاش مرتقيًا ... ما بين أهل الهوى فى أرفع الدرجِ

فى هذه الأبيات نجد المستوى الثالث من مستويات الموت فهو ارتقاء إلى أعلى السلم، ارتقاء روحى وفكرى يجعل الحب يكتمل ويصعد إلى ذروة الدرجات، واختلاط فكرة الحب بالموت نجدها لدى الشاعر الإنكليزى الحديث ت.س.إليوت فى الجزء الثانى من قصيدته (Four Quartets) وهو القسم المعنون (East Coker) حيث يقول:

In my end is my beginning

«من نهايتى تطلع بدايتى»، أو من موتى ينبعث ميلادى، وهذه الفكرة مبثولة فى ديوان ابن الفارض كما رأينا فهو لا يرضى بأقل من الموت فى حب هذه الحبيبة الغالية والموت عنده وفاء بحق الحب كما يقول:

وقل لقتيل الحبِّ: وفّيت حقّه ... وللمدعى هيهات ما الكَحَل الكُحْلُ

تعـرّض قـوم للغـرام فأعرضوا ... بجانبهم عن صحتى فيه واعتلّوا

رضوا بالأمانى وابتلوا بحظوظهم ... وخاضوا بحار الحبّ فيه فما ابتلّوا

هنا يعبّر ابن الفارض عن الحب الحق بعدّة صور متتالية فهو الكُحْل أى الجمال الطبيعى الفطرى الذى لايحتاج إلى تجميل وتبرّج، وهو الصحة فى مقابل اعتلال مدّعى الحبّ، والعاشق هو الأصل لأنه صورة الحياة السليمة الخالية من المرض والنقص، أما فاقد الحب والعواطف فهو مريض غير سليم غير حىّ، والحبّ الحق أيضًا حقائق فى حين أن سواه أمانٍ وأضاليل، والحبّ الحقّ أشبه بخوض البحار وركوب الأهوال والتعرض للمخاطر فى حين أن عدم الحب هو عدم الابتلال، أو السلامة والقعود عن الأسفار، وآخر صورة رسمها الشاعر للحبّ هى صورة الهدى لأن العاشق هو الإنسان المهتدى بينما يكون مدعى الحب هو الأعمى الضال، وكل هذه الصور إنما تدل على فهم عميق للحياة كلها، إن حب الله هو سمة الإنسان المدرك ذى الاحساس الكبير والفهم الكامل لأنه إدراك ما لايُدرك ورؤية ما لايُرى والارتفاع إلى مرتبة العقل ومعارج الروح، فى حين أن الانغماس فى الحياة الحسية الأرضية البشرية هو الرضى بمرتبة دنيئة من مراتب الوعى الإنسانى، والنزول إلى مرتبة الحيوان، فهو عمىً وضلال وتدنٍ فى حين أن حب الله ارتقاء وسمو واكتمال.

والحب الحق كما سبق أن رأينا هو الذى ينتهى بالقتل، ويبدو أن مسألة الحياة والموت كانت مما يردده الصوفية العرب فقد نقل عن الحلاج قوله:

اقتلونى يا ثقاتى ... إن فى قتلى حياتى

وحياتى فى مماتى ... ومماتى فى حياتى

فالعاشق الحى بين الناس على الأرض ميت الشعور لا إحساس له، ولا تبدأ حياته الفعلية إلا عند موته، وقد عبر الإنجيل عن هذه الفكرة نفسها بالرموز حين قال المسيح عليه السلام: «إن لم تسقط حبة القمح إلى الأرض بحيث تموت، فستبقى

متوحدة منفردة، أما إذا سقطت وماتت فإنها ستثمر حبًا كثيرًا »[٦]. إن الموت هنا يؤدى إلى الحياة الغزيرة الدافقة، أما البقاء فنتيجته الانعزال عن الدنيا أشبه بغصن مقطوع من شجرة وقد فقد القدرة على النمو وصار إلى الجفاف.

وقد يكون تعليل هذا كله إيمان ابن الفارض والمتصوفة الآخرين بوجود الروح بعد الموت، وبأن هذه الروح تعيش حياة مرهفة قريبة من الله تعالى، خلافًا للجسم الحى الذى تبعده حاجاته الجسدية عن الله وتحول كثافة اللحم والدم دون الارتقاء فى معارج النفس، وقد يكون الشاعر روبرت بروك Rupert Brooke عبّر عن هذا المعنى فى قصيدته (Tiare Tahiti) وقد بدأها قائلاً يخاطب فتاة من تاهيتى:

(ماموا) عندما تموت ضحكاتنا وتتحول القلوب والأجسام
إلى تراب يتطاير حوالى دور أصدقائنا، أو إلى عطر تطير
به رياح المساء.
ثم يقول:
هناك يحيا الخالدون والأخيار والحسان والصادقون كما
تحيا الأنواع التى عرفنا نسخها الأرضية فى الأشياء الغبية
المكسرّة التى عرفناها فى حياتنا.
ثم يقول:
ستتلاشى الأناشيد فى معنى النشيد المطلق ولن يكون هناك
محبّون بل سيكون الحبّ المطلق.

Songs in Song shall disappear
instead of lovers love shall be

فى هذه القصيدة يشيد روبرت بروك بالموت ويفضّله على الحياة الجزئية التى يعيشها البدن فى عالم التراب، ولكنه ليس متصوّفًا مثل ابن الفارض طبعًا ولا هو يحب الله حب عشقٍ ويرمز إليه فى كل لحنٍ يغنيه.

ويقول ابن الفارض:

وموتى بها وجدًا حياةٌ هنيئةٌ   وإنْ لم أمتْ فى الحبّ عشت بغصةِ

نجد هنا المتعاكسين، الحياة والموت وقد أصبحا كلاً واحداً، والواقع أن المتعاكسات تتقارب وتتلاقى فى شعر ابن الفارض لا على شكل الحياة والموت فحسب وإنما يلتقى الهدى بالضلال كما فى قوله:

ما بين ضال المنحنى وظلاله ضلّ المقيّم واهتدى بضلاله

وكما فى قوله:

لك قرب منى يبعدك عنى وحنو وجدتُهُ فى جفاكا

فالحبيب حين يبتعد عن الشاعر إنما يقربه منه لأن قسوته من أجل المحب نفسه كما سبق أن شرحنا ومن ثم فإن جفاءه حنان لأنه يقصد به إلى تقريب العاشق منه (لعله يعلمه الصبر ويذيقه حلاوته بذلك، ولعله يسوقه إلى الموت الذى هو وصال كامل). ويقول كذلك:

ومن لم يكن فى عزة النفس تائها بحبّ الذى يهوى فبشِّره بالذلّ

هنا لا تنبع عزة النفس من التعالى على الحبيب وعدم التأثر بجفائه، وإنما ذلك ذل لدى العاشق، فالعزة كل العزة فى إعلان الحب والتهافت على قدم الحبيبة، ويصل ابن الفارض إلى ذروة التعبير عن هذه المتعاكسات حين يقول:

فوصلىَ قطعى واقترابى تباعدى وودّى صدّى وانتهائى بداءتى

وملخص فلسفة ابن الفارض هنا أن عزة النفس حين تكتمل يصبح الإنسان أعلى من أن يذله شىء، وعلى ذلك نجد (ستافروجن) بطل رواية (الشياطين) لدوستوييفسكى لايبالى أن يهينه عدوّه غاغانوف ويرفض أن يردّ الإهانة، ويكون ذلك خلال المبارزة بينهما، إذ يأبى ستافروجين أن يطلق النار على غاغانوف وإنما يطلق فى الهواء، ويشعر غاغانوف أن ستافروجين يهينه إهانة بالغة لأنه لاينزل إلى مستواه حتى لو تعرضت حياته للخطر، وتفسير هذا أن ستافروجين يملك عزة النفس الكاملة بشخصيته القوية بحيث لايحسّ أن غاغانوف يهينه مهما فعل.

وعلى هذا الأساس نفسه يدعو المسيح عليه السلام أتباعه إلى أن يقدموا الخد الأيسر لمن يضربهم على الأيمن؛ لأن الانقياد والاستسلام يسلب المعتدى غضبه ويستعطف قلبه وبذلك يكون قد شذب العنف وهذب العدوان، وهذه هى فلسفة غاندى محرر الهند، فقد كان يدعو إلى ما سماه بعدم العنف (non-violence) فكان أتباعه

يستسلمون للشرطة آلافًا بلا مقاومة وهذه ليست دعوة إلى الذلّ، وإنما إلى استشعار عزة النفس، وهو ضرب من العزة غير المألوفة عند الناس. وعندما يقول ابن الفارض:

فهزل الملاهى جدّ نفسٍ مجدّةِ

فهو لا يدعو إلى الهزل وإنما إلى مستوى من الجد العالى بحيث يصبح اللهو هو نفسه ضربًا من الجد، والدليل على هذا موجود فى شعر ابن الفارض نفسه فهو حين يدعو إلى التهتك وخلع العذار مع الحبيب يقول هو نفسه فى موضع آخر أنه (يطرق حياءً وهيبة) حين تعرض الحبيبة، وأن الخمر الإلهية (تهذب أخلاق الندامى)، إن المتعاكسات تشير إلى هذه المستويات المختلفة التى تفسر موقف الشاعر من الحياة والموت عندما يقول «وانتهائى بداءتى» أى أن موتى هو حياتى، وتشبه هذا قصيدة «سونيت Sonnet» للشاعر الإنكليزى جون دون يختمها بقوله مخاطبًا الله تعالى:

«اسجنى فإنى لن أكون حرًا إلا إذا أسرتنى

ولن أكون عفيفًا إلا إذا دنستنى»(٧)

هنا تنبع الحرية من الأسر والعفة من الدنس كما بزغت حياة ابن الفارض من موته قتيلاً بيد الحبيبة.

* * *

والآن، بعد أن استعرضنا مظاهر حب الموت ودعوة العاشق إليه فى بعض شعر ابن الفارض، لا فيه كله، نريد أن نتساءل ماذا يعنى الموت لدى هذا الشاعر؟ هل المعنى حرفى أى أن يموت العاشق كما يموت سائر الناس أم ترى وراء لفظ الموت معنى صوفى؟ وما معنى الموت لدى الصوفية؟

فى الواقع أن الاصطلاح الصوفى للموت هو «الفناء» ويقصدون به «الفناء فى الله».

ﭴ ﭴ ﭴ «فلم تهونى ما لم تكن فىَّ فانيا»

وقد شرح الشراح معنى هذا الفناء فى الله شروحًا مفصلَةً نستخلص منها أن العاشق يكون حيًا كسائر الأحياء ولكنه فانٍ فى الله، فالفناء إذن غير الموت الفعلى

ومعناه أن يزهد العاشق فى الدنيا زهداً تامًا فلا تعود له متعة بالطعام والشراب والملبس والمسكن، وإنما يعبد الله عبادة لا مطمع فيها فى الجنة ولا خوف من النار، ومن معانى الفناء أيضًا نسيان الذات نسيانًا تامًا والذهول عنها بحيث يصبح العاشق كالميت ويسمى الصوفية هذه الحال «التحقق بشهود الذات» وقد وصل ابن الفارض إلى مرحلة الفناء فى بعض أطوار حبه، يقول فى التائية الكبرى:

وقد أشهدتنى حسنها فذهلت عن ... حجاى ولم أثبت حلاى لدهشتى

ذهلت بها عنى بحيث ظننتنى ... سواى ولم أقصد سواء مظنتى

وولّهنى فيها ذهولى فلم أفق ... علىّ ولم أقفُ التماسى بظنَّتى

فأصبحت فيها والهًا لاهيًا بها ... ومن ولهت شغلاً بها عنه ألهت

وعن شغلى عنى شُغلتُ فلو بها ... قضيتُ ردىً ما كنت أدرى بنقلتى

هذه هى المرحلة الأخيرة من الحب الإلهى وهى مرحلة الذهول بعد الاتحاد فلم يعد الشاعر يميز ذاته فهو قد وصل إلى ما أحجم العقل دونه، أى إلى ما لايرضاه العقل وإنما يتردد عنده ويقف، وهو قد كشف الأستار الحسية التى تحدث الالتباس ومعناه زوال سطوة الحواس الخمس عليه وهو يحكم بأن هذه الحواس مضللة وهو قد وصل أيضا إلى كشف النقاب أو ما يسميه «رفع حجاب النفس» ولعله يعنى به القدرة على الارتقاء إلى مرتبة الاتحاد بالذات العلية، ثم إنه قد حقق أيضًا (جلاء مرآة الذات من صدأ الصفات) أى الصفات الأرضية التى هى كالصدأ على مرآة الذات، وكل هذه المعانى واردة فى التائية الكبرى.

وأستار لبس الحسّ لما كشفتها ... وكانت لها أسرار حكمى أرخت

رفعتُ حجاب النفس عنى بكشفى الـ ... نقاب فكانت عن سؤالى مجيبتى

وكنتُ جلا مرآة ذاتى من صدا ... صفاتى ومنّى أحدقتْ بأشعّتى

وقد وصف سبط ابن الفارض فى الترجمة التى كتبها لجده أحوال الشاعر فقال: [إنه كان يقضى أغلب أوقاته دهشًا شاخصًا ببصره لايسمع ولايرى من يكلمه فهو تارة واقف وتارة قاعد، وحينًا مضطجع على جنبه، وحينًا آخر مستلق على ظهره، مسجى كالميت، وإنه ليقضى على هذه الحال أيامًا قد تبلغ العشرة وقد تزيد عليها أو

تنقص عنها، وهو فيما بين هذا كله لا يأكل ولايشرب ولاينام ولايتحرك ولايتكلم وما يزال كذلك حتى يفيق وينبعث من غيبته فيكون أول ما يتكلم به أن يملى ما فتح الله عليه فى قصيدته «نظم السلوك»][8]، وأحسب أن ابن الفارض إنما يصف هذه الحالة حين يسمى نفسه «ميت الأحياء»:

أرج النسيم سرى من الزوراء سحراً فأحيا ميت الأحياء

هذا هو معنى الفناء لدى المتصوفة إذن فهل يا ترى هو (الموت) فى شعر ابن الفارض؟ أم ترى للموت معنى آخر يختلف عن (الفناء فى الله) أى الذهول عن كل شيء بعد الاتحاد الروحى بالحبيبة؟

فى الواقع إن فى شعر ابن الفارض موتًا وفيه فناء ويبدو لىّ أنهما مختلفان، فالموت هو الموت الذى نعرفه عينه، تطلبه الحبيبة من عاشقها دليلاً على حبه لها، وهى لا تعتبره صادقًا إلا إذا مات من الحب: «إنْ تكن صادقا مت» كما تقول له، والدليل على صحة استنتاجى هذا أن الشاعر يصف الحب بأن أوله سقم وآخره قتل كما مر فى أول البحث، والقتل يختلف عن الفناء فى الله، لأن الفناء صفة ذاتية عفوية من صفات العاشق، بينما القتل عمل خارجى يقوم به قاتل ويفرضه على المحب، ثم إن ابن الفارض يقول عن هذه الحبيبة إنها «هدرت دمه» وهذا بلا ريب شيء غير فنائه هو فيها بعد الاتحاد.

ولابد لنا من أن نلاحظ أن ابن الفارض لم يحاول إثبات فنائه فى هذه الحبيبة وإنما تركه يأتى عرضًا فى شعره، وكان الإلحاح فى القصائد على الموت بمعناه الفعلى وهو لا يتفق كل الاتفاق مع الفناء فى شخص الحبيبة، ثم إن الموت لا يأتى إلا نتيجة الحب، فهو إذن مقبول لا بل إنه حبيب إلى القلب، والحبيبة تدعو عاشقها إلى الموت وتحذره من الحياة التى هى سطحية وعبث فارغ لا يليق بالعاشق، وهذا ما سماه ابن الفارض بالموت دون ذلك الحى الرائع الجمال فى قوله:

وعلى الكثيب الفرد حى دونه الـ آساد صرعى من عيون جآذر

إن هذا كله يجعل الحب مرتبطًا بالموت فى شعر هذا الشاعر المبدع، وهو ارتباطٌ لامثيل له بين الشعراء من غير الصوفية، لأن الشاعر عادة يضيق بالموت وينفر منه أشد النفور، ذلك فضلاً عن أن الحبيبة تحرص على حياة عاشقها وتحميه جهدها من الموت، وهذه هى القاعدة فى شعر كل الشعراء.

هوامش:

(1) La bell dame sans merci.

(2) The Oxford Book of English Mystical Verse. (Oxford Clarenden Press, 1969) P. 20.

(3) Ibid., P. 49.

(4) Ibid., P. 11.

(5) Ibid., P. 12.

(٦) الترجمة لى عن الإنكليزية لأن الإنجيل العربى مكتوبٌ بلغةٍ ركيكةٍ قبيحةٍ تسيء إلى النص.

(7) The Oxford Book of English Mystical Verse- P.15.

(٨) كتاب «ابن الفارض والحب الإلهى» للدكتور محمد مصطفى حلمى (القاهرة، مطابع دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١) ص٦١

الفصل الثانى

ملامح عامة فى شعر إيليا أبى ماضى

لعلّه ليس كثيراً أن نحكم بأن إيليا أبا ماضى قد كان أول من جدّد القصيدة العربية الحديثة بالمعنى الذى نفهمه اليوم من التجديد، حتى ليستطيع الناقد الأدبى أن يؤرخ به ميلاد فترة جديدة فى الشعر العربى. والمظهر الأكبر لهذا التجديد أنه كان منذ البداية يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وهذا ما لانجده فى شعر معاصريه الكبار شوقى وزملائه الذين كان شعرهم امتداداً لتقاليد الشعر العربى مع شىء من التوليد فى المعانى الفرعية استلزمته الحياة الجديدة، وإننا لنجدهم يخلطون بين موضوع القصيدة وشكلها خلطاً تاماً، فإذا كتبوا قصيدة فى الرثاء لم يجهدوا فى خلق إطار فنى يصوغون فيه الموضوع وإنما اكتفوا بإدراج المعانى الجزئية متتالية غير متدرجة حتى ليمكن تقديم بيت على بيت أو مقطع على مقطع دون أن يمس المعنى العام، وكان الموضوع فى نظرهم يكفى لتوحيد القصيدة وجعلها قصيدة دون أن يفطنوا إلى أن عليهم -باعتبارهم شعراء- أن ينظروا إلى الموضوع نظرتهم إلى مادة خام ينبغى أن تصاغ فى كيان فنى.

ولم يبدأ إيليا حياته الشعرية بنظريات يشرح فيها وجهة نظره فى الشعر، وإنما اكتفى بتقديم مجموعة من القصائد تخالف فى نمطها العام ما درج عليه معاصروه من الشعراء، والحق أن القصيدة قبله لم تكن تملك شكلاً بالمعنى الحديث، وإنما كان الموضوع فيها هو كل شىء، وكانت فى الغالب «ساكنة» تدور حول موصوف ثابت فى المكان لا حول حادثة تستغرق زماناً. إن التفريق بين «الموصوف» و«الحادثة» أمر ضرورى فى كل مقدمة تحاول أن تشخص التجديد الذى أحدثه إيليا فى الشعر العربى، ولسنا فى مقام يسمح بالإطالة لنستعرض أساليب إيليا فى ابتداء قصائده وعرض موضوعاتها وإبلاغها ذروة التأزم الشعورى ثم إنهائها إلى سكون متدرج يجىء كالنقطة البليغة فى ختام عبارة موزونة.

وما دمنا لسنا هنا لكى نكيل الثناء المجرد للشاعر، فلابد لنا من أن نشير إلى أنه فى الفترة الأخيرة من حياته قد عاد ونكص على عقبيه وأصبح يسلك مسلكًا تقليديًا

فى شعره فاختفت الهياكل الفنية وحلت محلها قصائد مسطحة تمامًا، بحيث يمكن أن تحذف منها ونقدم فيها ونؤخر دون أن نضر بها، وبهذا عاد إلى تقديس الموضوع واعتباره كافيًا لخلق هيكل، ويحسبنا أن نقارن بين قصيدته الرائعة «العنقاء» وقصيدة تقليدية مثل «كم تشتكى» فى مجموعته «الخمائل» لنرى الفرق، فقد كانت الأولى تغص بالحركة والحياة فجاءت الثانية جامدة، غير مشدودة على الإطلاق، ولا شىء فيها غير أبيات متعاقبة يقوم كل منها وحدة بذاته.

إن مجموعة «الخمائل» تقف صورة لارتداد هذا الشاعر على الثورة الشعرية التى أحدثها فى الشكل والمضمون فى مجموعته «الجداول» التى طبعت قبلها بثلاث عشرة سنة، ولعل أبرز مظهر لهذا الارتداد أن الشاعر عاد إلى السمة الكبرى التى لزمها الشعر العربى القديم ونعنى بها نمط إرسال النصائح والمواعظ والدروس الأخلاقية وكل ما يمكن أن ينضوى تحت لفظ «الحكمة». ولابد لنا من أن نقف لحظة لندرس العلاقة بين الشعر والحكمة، وأول ما سنلاحظه أن الحكمة ليست، فى واقع الأمر، إلا نهاية التجربة الإنسانية، إنها ملخص لحياة كاملة عشناها ثم رأينا أن نختزلها فى قانون صغير، وهكذا فإن إيليا حين يقول:

نسيانك الجانى المسىء فضيلة   وخمود نارٍ جد فى إشعالها

إنما يدل على أنه قد انتهى من تجربة كاملة هذا هو ملخصها، وما الحكمة إلا قانون تنطوى تحته مئات من الحالات الجزئية، وهى بهذا الاعتبار أشبه بوسط حسابى يرمز إلى الأرقام كلها دون أن ينطبق بالضرورة على كل رقم بمفرده، الحكمة إذن معدل جامع يمثل مجموع التجارب الفردية ويصبها فى نموذج عام، وعلى هذا فإن شاعر الحكمة إنما يتناول فى شعره خواتم تجاربه والنقط الأخيرة فيها وحسب، دون أن يعرض علينا التجارب خلال وقوعها وما يرافقها من مشاعر وانطباعات وأفكار.

بعد تفسيرنا هذا للحكمة يصبح واضحًا أن هناك تعارضًا فلسفيًا أصيلاً بينها وبين الشعر، على اعتبار أن الشعر لايتناول المعدل ولا الوسط الفلسفى ولا نقطة النهاية فى التجربة، وإنما شأنه أن يتناول الحالات الفردية فى مستواها العاطفى فهو يصور التجربة خلال وقوعها تاركًا التلخيص والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس، إننا فى الشعر فى صدد حياة تعاش ويصورها الشاعر بحدتها ولذعها خلال وقوعها، والشعر على هذا هو الرحلة السابقة للحكمة، أو أنه حكمة فى طور التكون، ومغزىً لم يتخذ شكلاً بعد.

بعد هذا كله سيلوح غريباً بعض الغرابة أن إيليا بدأ حياته بشعر التجربة وانتهى بشعر الحكمة ناكصاً إلى أساليب الشعرالقديم الذى لم يصور عواطف الفرد وإنما نظر دائماً إلى منفعة المجموع -والحكمة فى الأصل نظرة جماعة لانظرة فرد- ولعله ليس خافياً أن التجديد فى الشكل على الوجه الذى أحدثه إيليا لا يلائم شعرُ الحكمة السائب، الذى يرتكز إلى وحدة البيت على جارى العادة العربية، ومن ثم فإن مجموعة «الخمائل» تمثل نكصة كاملة إلى الوراء وسواء أكان ذلك من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون.

ونأتى إلى الخصائص التى تميز شعر إيليا فنجد أبرزها ذهنية الاتجاه أوالميل إلى التفكير عبر القصائد، إن القصيدة عنده فكرة قبل كل شىء والعاطفة بإزائها ثانوية تماماً حتى إننا لنفتقد شعر الحب فى مجموعة (الجداول) افتقادا شبه تام، وخير مثال لغلبة الفكرة على هذا الشعر، القصيدة الطويلة المشهورة «الطلاسم» وفى ديوانه أمثلة كثيرة لانحتاج إلى تعدادها فى هذا السياق.

وإذا أردنا أن نغربل الأفكار فى شعر إيليا لنشخص الملامح الرئيسية لذهنه الشعرى فلسوف نجد خاصتين تغلبان على كل ما عداهما حتى ليمكن أن نعدهما الخلفية الرئيسية لذهنه، وهاتان الخاصيتان هما القطعية والمثالية، وسنقف عند كل منهما وقفة قصيرة.

أما القطعية فنحن نلمحها فى مواضع كثيرة نذكر منها موقف الشاعر فى القصيدة ذات العنوان التقليدى «يا نفس» من مختلف شئون الحياة، فهو إنما يأبى أن يشارك الناس كؤوسهم وشرابهم لأنه يحكم حكماً قاطعاً نهائياً بأن (موج السنين سيغمر الأقداح والحاسى)، ومثل ذلك موقف الشاعر من موكب البطل الذى يهتف له الناس كلهم فإن الشاعر يحكم بكلمة واحدة إن «هذا قاتل الناس»، ولعلنا نعجب بمثل هذه القدرة على رؤية الأشياء من زاوية واحدة دونما قلق ولا وسواس، فليس أيسر علينا نحن المتوسطين والطبيعيين من الناس من أن نقتنع بوجهات نظر متضاربة فلا ندرى إلى أين نتجه وماذا نقرر، إننا نتأرجح بين هذه الفكرة وتلك منساقين وراء إحساس مبهم يكمن فينا بأن فى كل منهما جانباً من الحقيقة ولو صغيراً، وليس هذا التأرجح إلا مظهراً أكيداً لإنسانيتنا التى يبقى الضعف إحدى خواصها، هذا فضلاً عن أن الحقيقة نفسها تملك، فى أغلب الأحيان، أوجهاً متعددة متناقضة فى كل منها امكانيات تبرر وقوعه وصدقه، وهذا هو السر فى أن الحقيقة تستطيع أن تحيرنا وتبلبل ثقتنا فتكمن لنا هنا وهناك وتحرمنا الاستقرار والقدرة على الاختيار. أما شاعرنا إيليا

أبو ماضى فهو نموذج نادر المثيل لإنسان يستطيع الإيمان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض كل ما عداها، وفى وسعنا أن نورد أمثلة كثيرة من شعره تدل على هذه القطعية فى التفكير والعناد الصارم فى الحكم. والحق أنه يلوح من شعره شخصاً راسخاً قوياً شامخاً لا يلين، حتى ليضع كل شىء تحت سطوة أفكاره الصارمة، إنه إنسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأى ثم لايعود لديه شك على الاطلاق، ولا شىء أبعد عن طبيعته من أنصاف الحلول، من الإبهام واللبس، من الظلال المعتمة، وهذا هو الذى يفسر صراحة معانيه، فهو شاعر لايستعمل الإيحاء مطلقاً.

إن مظاهر هذه القطعية الفكرية تتجلى فى شعر إيليا تجلياً واضحاً لايملك الناقد إلا أن يلاحظه، فهى تبرز فى لغة القصائد وأوزانها وقلة العاطفة فيها، أما اللغة فتكاد تخلو من الاستعارات والتشبيهات والتظليل والتلوين خلواً تاماً، فلا تطمح إلى أكثر من أن تؤدى المعنى تأدية قاطعة بأقل ما يمكن من الألفاظ وهذا هو الذى يجعل الكلمات ذات معانٍ مقننة ثابتة فى شعره وكأنها آيات دينية لا كلمات تلتمس استثارة العاطفة والتأثير الفنى، أما إذا صدف واستعمل الشاعر تشبيهاً فإنه يحرص على أن يصوغه صياغة محكمة قارصة ويقيسه بالخيط حتى يجئ كما يأتى.

الطلّ فيها كدموع الدلال والشوك فيها كحديث الغرور

وما يحاوله هنا واضح فهو يريد أن يضع كل كلمة فى موضعها بلا زيادة ولا نقصان.

وأما الأوزان فإن الصرامة فيها تتخذ شكل المحافظة العنيدة على الأشطر والأبيات من أن تمتزج وتنوب فى بعضها وتستدير، والظاهرة الفريدة فى شعره أنه قلما يستعمل «التدوير» بين الأشطر وذلك حتى فى القصائد التى يسهل تدويرها، ولعل التدوير أن يكون مناقضاً فى أساسه لليونة الفكر وانطلاقه من القيود. وهذا لأنه، لو تأملنا، مرتبط فى أساسه بفكرة العبارة الطويلة. إن الشاعر الذى يدور أبياته يضطر حتماً إلى إطالة العبارة بحيث يكون فيها امتداد، وموسيقية، وليونة، وبذلك يخرج بالضرورة عن حيز الحقائق الصارمة التى تؤثر أن تصاغ فى عبارات قصيرة قاطعة كالتى تكثر فى الشعر الجاهلى مثلاً، وهو شعر يتحاشى التدوير بصورة ملحوظة. ولعلنا لو قمنا بدراسة صور مركزة لتطوير التدوير فى الشعر العربى لاستخلصنا فى نهاية الأمر أنه كان مظهراً حضارياً ترفاً بلغ قمته فى شعر العصور التى عرفت المدنية

وخرجت من صرامة البداوة وقطعية الحياة فى الخيام، ومن ثم فإن قلة ورود التدوير فى شعر شاعر معاصر كإيليا أبى ماضى قد يشير إلى حد ما إلى ميله إلى الحقائق المجردة وإيثارها على الوصف والأجواء العاطفية، ولعل هذا يفسر موقفه من الشعر الحر فقد نقل عنه أنه استنكره ولم يتقبله قط، وما الشعر الحر، من وجهة نظر خاصة، إلا محاولة أراد بها الشاعر المعاصر تطويع شعره للعبارة الطويلة المعقدة المثقلة بالصور والإيحاء، وإيليا، كما رأينا، لا يحب هذا.

وفى ختام هذه الدراسة الموجزة نحب أن نشير إلى أن هذه الصرامة التى تحد أحيانًا من الجمالية فى شعر إيليا تصبح هى نفسها مزية حين ندرس علاقتها بالشكل وكماله فى قصائد مجموعة «الجداول»، وإننا لمضطرون إلى التحسر على هذه الصرامة اليوم بعد أن ظهر شعراؤنا الجدد الذين انساقوا مع التيار المعاكس فتحرروا من الشكل كليًا، وتفككت إطارات قصائدهم، وأصبحت سائبة مختلطة الملامح ضائعة التفاصيل، وأن أكرم تأبين لإيليا أبى ماضى أن نلتفت فى أيامنا الشعرية الحرجة هذه، إلى القوة وكمال الشكل فى قصائده، فنتلقى عنه دروسًا فى الإيجاز والوضوح، فلعلنا لا نبالغ مطلقًا إذا قلنا أننا، حتى بعد انصرام ثلاثين سنة كاملة على صدور مجموعة الجداول، ما زلنا محتاجين إلى أن نتعلم منه دروسًا تفيدنا فى سلوكنا نحو مستقبل أكمل للشعر العربى.

الفصل الثالث
إيليا أبو ماضى فى ديوانه (الجداول)

لو أردنا أن نعرِّف التجديد فى الشعر تعريفًا قصيرًا مركزًا لقلنا إن الشاعر المجدد هو ذلك الذى يقدم فى شعره وجهة نظر جديدة، تحدد علاقات لم تؤلف سابقًا بين القصيدة والشاعر من جهة، والقصيدة والعصر كله من جهة أخرى. ولعل تعريفنا هذا صارم إلى حد ما بحيث يسقط من الحساب كثيرًا من الشعراء الموهوبين الذين قد يشعرون العصر أول وهلة أنهم يعطونه جديدًا، حتى إذا انصرمت السنوات اتضح أن تجديدهم كان تفصيليًا وحسب، فإن هناك فرقًا بين أن يكون الشاعر موهوبًا وأن يكون مجددًا. إن الموهبة الشعرية تتطلب أن يكون الشاعر موهوبًا وحسب، وأما التجديد فهو يفترض بالإضافة إلى ذلك ظروفًا تاريخية معينة تجعل عصرًا ما يتحول من مرحلة إلى مرحلة، وفى مثل هذا الظرف الزمنى ينبعث الشاعر المجدد.

ووفق هذا التعريف نستطيع أن نحكم بأن إيليا أبا ماضى فى مجموعته الشعرية «الجداول» التى صدرت سنة ١٩٢٧ قد كان شاعرًا مجددًا، وأنه أعطى العصر وجهة نظر جديدة إلى الشعر تنبع جدتها من أنها علاقات جديدة لم يألفها العصر بين القصيدة من جهة والفكرة والشاعر والعصر كله من جهة أخرى، على أن هذا الفصل من كتابنا لايطمح إلى أن يقف أكثر من وقفة قصيرة عند هذه العلاقات المعقدة: العلاقة بين القصيدة وفكرتها وهى تتناول موضوع وحدة القصيدة وهيكلها، والعلاقة بين القصيدة والشاعر الذى أبدعها وهى تتناول عنصر الحركة فى هيكلها، والعلاقة بين القصيدة والعصر وهى تتناول الجانب الاجتماعى من الشعر، فإن هذه العلاقة لابد أن تخرجنا من سياق فصل عن مجموعة شعرية معينة إلى سياق نظرى بحت قد يزج بنا فى دروب متشعبة ليس من شأننا أن نخوض فيها الآن، ولذلك رأينا أن نكتفى بالإشارة الدالة مرجئين التفصيل إلى فرصة أخرى ندرس فيها الجانب النظرى من القصيدة العربية الحديثة بالمقارنة مع القصيدة القديمة، مارين خلال ذلك بنماذج من شعر إيليا فى الجداول توضح أثره فى تطوير القصيدة العربية.

وإذا كان التجديد فى مجموعة «الجداول» هو الصفة الأولى التى تلفت النظر فإن الصفة الثانية هى ولا ريب كونه شعرًا ذهنيًا، وهو فى هذا يختلف عن شعر التفاصيل

التى يهتم فيها الشاعر بعرض عواطفه ويغمسها فى كثير من الصور والاستعارات والتشبيهات والألوان والموسيقى. إن إيليا لا يبدأ بكتابة قصيدة ما لم تكن لدية فكرة مكتملة لها، وقد بلغ من حب الشاعر للفكرة الذهنية المفروزة أنه لم يكتب قصائد عاطفية على الاطلاق، إننا حقًا لانتجاهل أن فى «الجداول» قصيدتين عاطفيتين هما «المساء» و«تعالى» ولكن ضآلة هذا العدد تجعل القصيدتين دليلاً لنا لا علينا، هذا بالاضافة إلى أن العاطفة فيهما ضحلة لاينبض فيها دفء ولا لون، والواضح أن الشاعر يستعمل القصيدة إطارًا عاطفيًا لمجموعة من الأفكار الذهنية، ففى قصيدة «المساء» يخاطب فتاة سماها «سلمى»، وبدلاً من أن يتحدث إليها عن مشاعره يروح يلقى عليها موعظة طويلة:

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع
يخفى ابتسامات الطروب كأدمع المتوجع
إن الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع
لكن لماذا تجزعين على النهار وللدجى
أحلامه ورغائبه
وسماؤه وكواكبه

وفى القصيدة كلها لا نجد ولو دليلاً واحداً على أن سلمى هذه ليست رمزًا عامًا للإنسانية كلها.

أما القصيدة الثانية «تعالى» فلعلها أقرب قليلاً إلى الإحساس الذاتى، حيث الشاعر يخاطب فتاة معينة يحبها ويستعمل الضمير المعبر «نحن»، على أن القصيدة لو أمعنا النظر، لا تقل موضوعية عن سابقتها ويكاد القارئ يحس بأن الشاعر وفتاته ليسا أكثر من رمز للعاطفة الإنسانية التى يراها الشاعر مكبلة بزواجر التقاليد ونواهيها ولذلك يخاطب الفتاة قائلاً:

دعى اللاحى وما صنَّف والقالى وبهتانه
أللجدول أن يجرى وللزهرة أن تعبق
وللأطيار أن تشتاق أيارًا وألوانه
وما للقلب، وهو القلب، أن يهوى وأن يعشق؟

وهكذا يتضح أن هذه القصيدة قد كتبت هى الأخرى للتعبير عن فكرة ذهنية وإن كان مظهرها أحفل بالحياة. والحقيقة أن المجموعة فريدة فى بابها فهى تكاد تخلو من الحب خلوًا تامًا، وربما كانت قصيدة هى ذات دلالة بعيدة فقد تغنى بطلها بأمه بينما تغنى الآخرون بصديقاتهم.

إن هذا النقص فى العاطفة يبدو حيث تطلعنا فى شعر الديوان، فهذا الشعر شعر أفكار ولا مكان فيه للعواطف، ولعل أبرز مظاهر هذا الاتجاه أن اللغة التى استعملها الشاعر عارية من الصور والظلال والأصداء ولا أثر فيها للحسية مطلقًا، إنها لغة تبلغ فى بساطتها درجة التوتر، فالألفاظ موجزة على قدر المعنى المراد تقصد تأديته فى أبسط صورة ممكنة دونما استهداف للمؤثرات الحسية، والشاعر لا يستعمل الاستعارة حين يمكن له الاستغناء عنها بأية صورة، وهو بعيد كل البعد عن السكر بالألفاظ على نحو ما نرى فى شعر المدرسة الشوقية مثلاً، وهو كذلك بعيد بعدًا تامًا عن الغنائية بكل ما فيها من تلوين وكأنه يضحى بالعاطفة من أجل الفكرة.

والحق أنه لو صح أن يوصف شعر بالزهد لكان شعر إيليا شعرًا زاهدًا، ولعل الشاعر أن يحتج علينا ونحن نصف شعرهُ هذا الوصف فهو معروف بنفوره من النسك والرهبنة كما تدل أبياته المشهورة.

إن تلك العزلة نسكًا وتقىً فالذئب راهب
وعرين الليث دير حبُّهُ فرض وواجب
ليت شعرى أيميت النسك أم يحيى المواهب
كيف يحيى النسك إثمًا وهو إثم؟ لست أدرى

على أن نفور إيليا أبا ماضى من الزهد فى الحياة لايبرئه من أن يكون زاهدًا فى قصائده، إن هذا الشعر يكتفى بالكفاف فلا يطلب فى الألفاظ حرارة تشعل حواس القارئ، ولا يهمه التلوين الذى يضيف دفئًا إلى الشعر ويمنحه بريقًا، وليس يعنيه أن يكون عاطفيًا بحيث يثير حماسة الجمال، كل ما يعنيه أن يؤدى المعنى بأقل ما يمكن من «الكماليات»، ولعل هذا الزهد الشعرى دليل على زهد فى الحسيات لدى الشاعر نفسه، فما الشعر بأكثر من ظل أمين للحياة مهما حاول الشاعر أن يخفى الحقيقة.

وبعد ففى وسعنا أن نلتمس الأدلة على زهد إيليا فى جوانب أخرى من الديوان، أما رأينا كيف شرب بطل القصيدة المعنونة «هى» نخب أمّه بينما حيا الآخرون حبيباتهم؟ ثم إن الفكرة التى لبست أكثر من ثوب واحد فى المجموعة هى أن الوجود أهم من الفرد بحيث تصبح التضحية بالثانى من أجل الأول، إن هذا الحكم قد يكون صحيحًا بالنسبة للمطلق أو حتى بالنسبة للحقيقة، غير أنه لايمكن أن يكون كذلك بالنسبة لكائن حى فالحياة بطبعها ترفض الاعتراف بأن أى كيان آخر أجدر بالبقاء منها هى وإلا لم تكن حياة، ولن يتاح لإنسان أن يضحى بنفسه من أجل الوجود إلا برياضة عاطفية باهظة أغلب الظن أنها تخرجه من إنسانيته أولاً، وإيليا أبو ماضى فيما يلوح قد قام بهذه الرياضة فهو يحاول فى كل شعره أن يتناسى كيانه الفردى تناسيًا تامًا ويعيش من أجل العالم، وخير مثال لهذا أنه يلقى «علبقة» مؤذية تحاول أن تقتله وهو يمر فى غابة فلا تكون الرغبة فى البقاء هى السبب فى فراره منها، وإنما تتحكم فى ذلك اعتبارات غير فردية تعبر عنها الأبيات الآتية:

لم أهب كل الذى عندى ولم يفرغ وطابى

أنا نهر لم أتم بعد فى الأرض انسيابى

أنا روض لم أذع كل عبيرى وملابى

أنا نجم لم يمزق بعد جلباب الضبابِ

أنا فجر لم تتوج فضتى كل الروابى

فإذا لم يبق فى غيمى ماء لانسكابِ

وإذا ما صرت كالعليق تمثال اكتئابِ

لا يرجينى محتاج ولا يطمع سابِ

فاجتنبينى إنْ يكن منى نفع للترابِ

إن الموت فى هذا الجواب لايحمل سمة فردية، وإنما يرى الشاعر فيه خسارة للوجود فى مخلوق لم يمنح الأرض كل ما يستطيع أن يمنحه، وهذا غاية فى البعد عن الحس الفردى المألوف فى حياة الكائنات الحية جميعًا.

ومن مظاهر هذه الفكرة قصيدة «الغدير الطموح» ومنها يبدو أن الشاعر لا يستحسن الطموح، وهذا قريب من الزهد وهو أبعد ما يكون عن الفردية المتحمسة التى تندفع دائما نحو طلب المزيد من الحياة، وأما قصيدة (الطين) فمجمل فكرتها أن الأفراد كلهم سواء فى نظر الطبيعة، غنيهم وفقيرهم وهى فكرة وردت غير مرة فى المجموعة وفيها أيضًا دعوة إلى الزهد والتواضع الكامل والبعد عن الطموح، إنها باختصار ثورة على الفردية.

ولا يفوتنا فى ختام هذا الجزء من البحث أن نلتفت إلى قول الشاعر:

لا يكن للخصام قلبُكَ مأوىً   إنّ قلبى للحبّ أصبح معبد

فالهتافة فى الشطر الثانى نابضة بالعواصف، وإنْ كانت متجهة إلى الإنسانية كلها لا إلى فرد معين، والواقع أننى أشك كثيرًا فى أن يستطيع الإنسان الذى لايحب نفسه أن يحب الإنسانية، ولعله غريب أن إيليا أبا ماضى، كاهن معبد الحب هذا، يبقى يصلى للآخرين ويرفض أن يصلى لنفسه.

* * *

ومن الملامح البارزة فى مجموعة «الجداول» أن الشاعر متأثر فيها من جهات كثيرة بكتاب الإنجيل، ونحن نملك من الأدلة ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنه إنما تأثر بالترجمة العربية للكتاب، ويتجلى هذا التأثر فى مظاهر كثيرة كالأشكال والموضوعات واللغة.

أما من جهة الشكل فقد أخذ إيليا عن الإنجيل أسلوبه فى عرض القصص القصيرة الرمزية والأمثال ونجد نماذج لهذا فى قصائده: «الحجر الصغير» و«الضفادع والنجوم» و«الغدير الطموح» و«التينة الحمقاء»، وهى كلها قصص شعرية قصيرة رمزية المغزى، وقد استعملها الشاعر ليؤدى بها طائفة من آرائه ومواعظه، وسنقف عند واحدة منها على سبيل المثال، وهى قصيدة «التينة الحمقاء»:

وتينة غضّة الأفياء باسقة   قالت لأترابها والصيف يُحتضرُ
بئس القضاء الذى فى الأرض أوجدنى   عندى الجمالُ وغيرى عنده النَظَرُ
لأحبسَّن على نفسى عوارفها   فلا يبين لها فى غيرها أثَرُ
كم ذا أكلّفُ نفسى فوق طاقتها   وليس لى بل لغيرى الفىء والثمرُ

لـــذى الجناح وذى الأظفـار بى وطـر — وليس فى العـيش لى فيما أرى وطـرٌ

إنّـى مفصـلة ظـلّى علـى جسـدى — فـلا يكون بــه طــول ولا قصَــرُ

ولســت مثمــرة إلاّ علــى ثقـــة — أن ليــس يطرقــنى طـــير ولا بَشَـرُ

عـــاد الربيـــع إلى الدنــيا بموكبه — فـــازّينـت واكتست بالسندس الشَّجَـرُ

وظلّتْ التينـــة الحمقـــاء عـــارية — كأنهـــا وتـــد فـــى الأرض أو حجـــرُ

ولم يطـق صاحب البســتان رؤيتــها — فاجتثّــها فهـوتْ فـى الـــنار تستعرُ

من ليس يسخو بما تسخـــو الحياة به — فإنّــه أحمـــق بالحـــرص ينتحـــرُ

هذه القصة تذكّر بالأقاصيص التى نقلت عن المسيح عليه السلام فى كتاب العهد الجديد، وهى ترتكز إلى الطبيعة فى الحالتين. إنها بمجموعها وعظ أسلوبه التمثيل بما هو مفهوم عند الناس قريب من مداركهم، فالتينة شجرة ورد ذكرها مراراً فى الإنجيل ولعلنا كلنا نتذكر حكاية المسيح عندما كان يسير فى اتجاه المدينة ذات صباح، فأحس بالجوع وراح يلتمس ثمراً يقتات به فوقع على شجرة تين، إلا أنه حين بلغها وجدها لا تحمل ثمراً وليس عليها غير الورق فما كان منه إلا أن لعنها قائلاً «لا يكن لك ثمر بعد»، وتقول الحكاية إن التينة يبست بعدها ولم تثمر قط. وبعد أفليس فى تينة إيليا ملامح من تينة المسيح هذه؟ ألا نراها تطوى نفسها على ما تملك من قدرة وخصوبة وتقبض كفها فلا تمنح الحياة لأحد؟ أو لا تحل عليها اللعنة فوراً؟ أوليس فى اقتلاع صاحب الحقل لها وإلقائه بها فى النار التفات من الشاعر إلى تلك الفقرة فى الإنجيل: «كل شجرة لاتنتج ثمراً جيداً تقطع ويلقى بها فى النار» ولقد وردت هذه الفكرة فى مجموعة الشاعر فى أكثر من صورة واحدة، قال فى القصيدة التى سمّاها «الفاتحة»:

كـل نجم لا اهـتداء بـه — لا أبالـى لاح أو غربـا

كـل نهـر لا ارتـواء به — لا أبالى ســال أو نضـبا

والحق أن قصائد إيليا هذه ليست إلا تطوراً شعرياً لأمثال الإنجيل المشار إليها تكاد تستعمل عناصرها نفسها.

ونلمس ثانى مظاهر التأثر فى تفاصيل القصائد فى (الجداول) فكثيراً ما نجد تشبيهات إنجيلية هنا وهناك كما فى هذين البيتين:

إن بعض القــول فــن فاجعـل الإصـغاء فنّا

تــك كالحقل يـــردّ الــ ـكيــل للــزارع طــنّا

إنّ هذا التشبيه يذكرنا بالحقول الكثيرة التى يرد ذكرها فى كتاب العهد الجديد، هذا فضلاً عن أن الفكرة نفسها مأخوذة مباشرة من مثل القصة الآتية من أقاصيص المسيح: «خرج الزارع ليزرع زرعه وفيما هو يزرع سقط (بعضه) فى الأرض الصالحة فلما نبت صنع ثمراً مائة ضعف» وهذه استعارة:

كلما أفرغت كأسـى زدت فـى كأسـى دنّا

فهى بالإنفـاق تبقـى وهى بالإمساك تفـنى

وهى استعارة تذكرنا بعبارة فى الإنجيل «كل من له يُعطى فيزداد، ومن ليس له فالذى عنده يؤخذ منه».

ولابد لنا من أن نلتفت إلى أن إيليا يستعمل الطبيعة فى شعره كثيراً ليؤدى بها مواعظه الاجتماعية، وهذا عين الأسلوب الذى اتبعه المسيح كما نراه فى الإنجيل، وليست تفاصيل إيليا هى وحدها الإنجيلية فإن كثيراً من آرائه وأفكاره تنزع مباشرة من مبادئ المسيح ومواعظه، مثال ذلك فكرة هذين البيتين فى قصيدة «ريح الشمال»:

هم فى الشراب الذى نحتسى وهم فى الطعام الذى نأكل

وهم فـى الهواء الذى حولنا وفـى مـا نقـول ومـا نفعـل

الضمير يعود إلى الغابرين من البشر الذين يحس الشاعر بوجودهم إحساساً يذكر بقصة المسيح ليلة عيد الفصح قبل «تسليمه» المزعوم[1]، فقد ورد فى الإنجيل «أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمى»، ومن هذا نفسه قول إيليا أبى ماضى فى قصيدته «فى القفر»:

خلت فى القفر أننى صرت وحدى فإذا الناس كلهم فى ثيابى

والفكرة هنا صدىً لما روى عن المسيح عليه السلام فى الإنجيل من أنه سيقول لمن لا يعرفه من الناس: «جعتُ فأطعمتمونى، وعطشت فسقيتمونى، كنت غريباً فآويتمونى، عرياناً فكسوتمونى، مريضاً فزرتمونى» وإنهم سيجيبونه «متى رأيناك غريباً

فلوثناك أو عريانًا فكسوناك؟» وإن المسيح سيرد عليهم «فعلتم هذا بأحد إخوتى» ألا يؤدى حكم المسيح هذا إلى عين فكرة إيليا أبى ماضى: «فإذا الناس كلهم فى ثيابى»؟

على أن الأدلة اللغوية تبقى هى الأدلة الكبرى على تأثر إيليا أبى ماضى بالإنجيل، ولابد لنا فى بداية هذه المرحلة من بحثنا أن نشير إلى ما نعتقد من أن هذا التأثر بالإنجيل قد تم عن طريق الترجمة العربية، ونحن لانستند فى عقيدتنا هذه إلى مجرد منطقية الفكرة وحسب، وإنما أيضًا إلى ملامح شبه كثيرة نلمسها فى لغة الإنجيل، وتجمعهما هذه البساطة التى يتعمدها الإنجيل فيما يلوح التماسًا للقطعية فى التعبير، فالعبارات تستهدف أن تؤدى المعنى واضحًا بحيث لا يلتبس على الذهن شىء فيه، وقد تحاشى المترجم استعمال التظليل والتلوين خوفًا من أن تصبح الألفاظ موضعًا للتأويل العاطفى وعبث الغنائية ولعله يحمل عين الفكرة التى حملها القرآن الكريم عن الشعر: «وما علمناه الشعر وما ينبغى له»، إن هذه النظرة إلى الشعر مألوفة فى تاريخ الديانات والحركات السياسية، فالرسل والمصلحون والدعاة إلى المذاهب يلتمسون لغة لاتحتمل التأويلات العاطفية ولاتلعب بها مرونة الأغانى وزئبقية الظلال الشعرية، وقد تهرب مترجم الإنجيل العربى من الإيحائية وآثر عليها صرامة القطعية ورصانة العرى من الظلال والألوان حتى بات النص مشوبًا بالجفاف، وشىء من الصلادة لا يتناسب مع الروحية والجمال فى أصل الكتاب وترجماته الأخرى.

هذه المظاهر التى هى صفة خاصة فى الترجمة العربية للإنجيل تتجلى فى شعر إيليا فى أغلب الأحيان، وأبرز مظاهرها أن الشاعر يقسم أفكاره إلى أقسام مفروزة فرزًا واضحًا قاطعًا، ويقسم عباراته إلى وحدات قصيرة منفصلة يتحاشى فيها الليونة والاندماج وقد يراعى تساوى الأطوال مراعاة صارمة كما فى قوله فى قصيدة «الطين»

أأمانىَّ كلّها من تـراب؟ وأمانيك كلـّها من عسجدْ؟

أأمانىَّ كلّها للتلاشـى وأمانيـك للخلـود المؤكّدْ؟

ومن مظاهره أيضًا أنه يتحاشى «التدوير» فى أبياته -قدر الإمكان- وذلك حتى فى وزن كالخفيف الذى نتجه فى عصرنا إلى تغليب التدوير عليه، والواقع أن التدوير مصاحب للعبارات اللينة المتموجة الحافلة بالعاطفة والموسيقى، ومن ثم فإن قلة وروده تشير إلى صرامة الفكرة وقسوة الصيغة كما يبدو فى الأبيات الآتية من قصيدة «الطين» نفسها:

أدموعى خلّ ودمعك شهد؟ — وبكائى ذلّ ونوحك سؤدد؟

وابتسامى السراب لا ريّ فيه — وابتساماتك اللآلى الخرّد؟

فلك واحد نطل كلينا — حار فيه طرفى وطرفك أرمد

قمر واحد يطلّ علينا — وعلى الكوخ والبناء الموطّد

إنْ يكن مشرقًا لعينيك إنى — لا أراه من كوّة الكوخ أسود

النجوم التى تراها أراها — حين تخفى وعندما تتوقّد

لست أدنى على غناك إليها — وأنا مع خصاصتى لست أبعد

ألا تلوح هذه الأبيات صارمة فى عباراتها، قاطعة فى معانيها وكأن لا نقض لها على الإطلاق؟ إنها أبيات جازمة فى أحكامها، قوية فى أدائها لحمولتها من المعنى، وقد اقتصدت فى استعمال الألفاظ، ومثل هذا المنحى يجعل من السهل أن يتحاشى الشاعر تدوير أبياته؛ لأن التدوير فى ذاته نوع من التلوين الخفيف يضفى موسيقى شعرية وتموجًا، وحسبنا لكى نتثبت من هذا أن نقرأ بيتين مدورين من القصيدة نفسها.

ألك النهر؟ إنه للنسيم الرطب درب وللعصافير مورد

وهو للشهب تستحم به فى الصيف ليلاً كأنّها تتبرد

هنا يتجلى كيف يساعد التدوير على إضفاء نغمة على البيت لأنه يمدّ العبارة ويطيلها بينما يقصّها التقسيم إلى شطرين قصا صارمًا، ويجعل الشاعر يميل إلى إنهاء العبارة عند آخر الشطر الأول، وربما كان هذا هو السبب فى أن كثيرًا من القصائد الجاهلية ذات الوزن الخفيف لم تعرف التدوير، فالأساس فى هذا أن الأمم فى بداوتها وصباها تستعمل العبارات القصيرة ذات البناء السهل الذى ينسجم مع سهولة تفكيرها وانبساطه وقلة التعقيد فيه، والإنجيل لايشذ عن هذه القاعدة كما نلحظ فى ترجمته العربية.

وقد يكون من الحق أن نلاحظ أن الإنجيل وسائر نصوص الأدب القديمة، لم تخل من العبارات الطويلة، ولعل ذلك يلوح أول وهلة مناقضا لحكمنا السابق، غير أنه فى الواقع لا يخرج عنه إلا ظاهريًا، فإن العبارة الإنجيلية الطويلة ليست فى الحقيقة إلا مجموعة من عبارات قصيرة موحدة فهى إذ تطول إنما تستعمل أساليب أخرى فى

حكم سلسلة من العبارات القصيرة الواضحة، والواقع أنها تقسم نفسها بأسلوب ما إلى بضع عبارات أقصر وهذا نموذج من الترجمة العربية للإنجيل: «جيل شرير فاسق يطلب آية ولا نعطى له آية إلا آية يونان النبى، لأنه كان فى بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ، وهكذا يكون ابن الإنسان فى قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ».

وسنلاحظ أن كاتب هذه الأسطر قد استعمل أسلوب التكرار حين طالت العبارة كما يأتى:

جيل شرِّير فاسق

يطلب آية

فلا نعطى له آية

إلا آية يونان النبىّ

إن تكرار كلمة (آية) قد قسم العبارة إلى بضعة أقسام جزئية، وهذا دليل ضمنى على أن أسماع الناس فى تلك الأيام البعيدة كانت تألف العبارة القصيرة، ومن ثم لم يستعمل الكاتب ضميراً مكان كلمة (آية)، أما العبارة الثانية فإن التكرار فيها قد كان بأسلوب آخر هو أسلوب الازدواج والتقابل.

(١)	(٢)
لأنه كان	وهكذا سيكون ابن الإنسان
فى بطن الحوت	فى قلب الأرض
ثلاثة أيام	ثلاثة أيام
وثلاث ليالٍ	وثلاث ليالٍ

ولقد قام هذا الأسلوب بعملية التقسيم فلم تعد العبارة طويلة، ولنعد الآن إلى شاعرنا لنلاحظ مدى تأثره بهذا الأسلوب الإنجيلى فى تقسيم عباراته لنلاحظ المقابلة فى هذين البيتين فى قصيدة «بردّى يا سحب»:

كل نجمٍ لا اهتداء به ... لا أبالى لاح أو غربا

كل نهر لا ارتواء به ... لا أبالى سال أو نضبا

وفى هذين البيتين من قصيدة ريح الشمال:

إلــى أيمـا غابــة تركضــين ألا مستقــرّ؟ ألا موئــلُ؟

وكم تعولين وكم تصرخين كعصفورة راعها الأجدلُ؟

وفى هذا البيت من قصيدة «السجينة»:

فليست تحيى الأرض عند شروقها وليست تحيى الشمس حين تغيبُ

والتكرار فى كل هذه النماذج لفظى كتكرار كلمة «آية» فى العبارة الإنجيلية وسنكتفى من الشواهد بهذا، وقد مرت أمثلة أخرى فى هذا المقال يمكن الرجوع إليها.

ومن مظاهر هذه الإنجيلية فى الأسلوب أن الشاعر يقسم قصائده دائمًا إلى أقسام مفروزة فرزًا صارمًا يفصل بينها بفراغ، ففى قصيدة (الحجر الصغير) كانت الخاتمة بيتًا واحداً منفصلاً انفصالاً تامًا عما قبله، وسننسخ البيت وما قبله لتوضيح ما تقول.

وهوى من مكانه وهو يشكو الأ رض والشهب والدجى والسماءَ

فتــح الفجر جفنه فــإذا الطـو فــان يغشــى المدينــة البيضــاء

إن القارئ يحس هنا أن البيت الأخير منعزل لا يرتبط بما قبله حتى ولو بواو استئنافية تعطى العبارة نوعًا من الصلة بما قبلها والواقع أن صياغة الموضوع كانت تقتضى أن يجعل الشاعر الخاتمة فى أكثر من بيت واحد؟ لكى يصف مشهد الطوفان ويعادل به جوانب القصيدة ويعطى للجو أهمية أكبر. غير أن قطعية الشاعر فى التعبير جعلته يكتفى بعبارة واحدة صارمة ختم بها القصيدة. وهذا ينسجم مع ميله إلى الحقائق وتغليبه إياها على الصور والظلال والألوان.

وفى ختام هذا الفصل نحب أن نشير إلى أن كل دراسة تقييمية لمجموعة «الجداول» ينبغى أن تدخل فى نطاقها الاعتبارات التاريخية التى أحاطت بهذه المجموعة، فنلقى ولو نظرة سريعة على شعر معاصريه. وأنه لحق لابد أن نعترف به أن إيليا أبا ماضى لم يتمتع فى أذهان القراء بالمنزلة التى تمتع بها معاصروه الكبار. وأغلب الظن أن سبب هذا هو خروجه على المألوف اللغوى. والشعر قبل الحرب العالمية

الثانية قد كان وما زال يعد حصيلة لغوية ينظر فيها إلى سلامة التعبير قبل كل شيء، ولئن احتفظ شعر المعاصرين لإيليا بالديباجة العربية، والنمط اللغوى الدارج فى الشعر. فإن إيليا خرج من ذلك إلى نمط جديد فتح للشعر العربى باباً إلى آفاق جديدة تضعه فى مكان مقابل مكان شوقى فى فضله على بعث الحياة فى الشعر. فإذا كان شوقى هو خالق الغنائية المبدعة فى شعرنا المعاصر فإن إيليا بحق خالق الاتجاه الحديث كله.

هوامش:

١- فى القرآن الكريم أن المسيح لم يقتل ولم يصلب وإنما قتل اليهود شبيها له «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم» وهذا هو المعقول لأن من غير الممكن أن يبعث الله نبياً ثم يجعله يقتل، وإنما يحمى الله أنبياءه من مثل هذا المصير.


الناشيء

ثبت الموضوعات

مقدمة بقلم د. عبده بدوى ٧

(قضايا الشعر المعاصر)

مقدمة الطبعة الخامسة بقلم المؤلفة ٢٧

القسم الأول

فى الشعر الحر

الباب الأول- الشعر الحر باعتباره حركة

١- بداية الشعر الحر وظروفه ٥١

البداية

الظروف

المزايا المضللة فى الشعر الحر

نتائج التدفق فى الأوزان الحرة

الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة

عيوب الوزن الحر

إمكانيات الشعر الحر ومستقبله

٢- الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ٦٣

الشعر الحر اندفاعة اجتماعية

النزوع إلى الواقع

الحنين إلى الاستقلال

النفور من النموذج

الهرب من التناظر

إيثار المضمون

الباب الثانى- الشعر الحر باعتباره العروضى

١- العروض العام للشعر الحر ٧٧

توطئة

الشعر الحر أسلوب
تفعيلات الشعر الحر
بحور الشعر الحر وتشكيلاته
الشعر الحر شعر ذو شطر واحد
٢- المشاكل الفرعية فى الشعر الحر ٩٩
توطئة
الوتد المجموع
الزحاف
التدوير
التشكيلات الخماسية والتساعية
فاعل فى حشو الخبب

الباب الثالث- الشعر الحر باعتبار أثره
١- الشعر الحر والجمهور ١٣١
توطئة
طبيعة الشعر الحر
الظروف الأدبية للعصر
إهمال الشعراء
٢- أصناف الأخطاء العروضية ١٥٩
الخلط بين التشكيلات
الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً

الباب الرابع- ملحق بقضايا الشعر الحر
١- البند ومكانه من العروض العربى ١٧٣
٢- قصيدة النثر ١٨٩

القسم الثانى
الباب الأول- فى فن الشعر
١- هيكل القصيدة ٢٠٥

الموضوع
الهيكل الجيد وصفاته
ثلاثة أصناف من الهياكل
٢- أساليب التكرار فى الشعر ٢٢٩
٣- دلالة التكرار فى الشعر ٢٣٧
التكرار البيانى
تكرار التقسيم
التكرار اللاشعورى

الباب الثانى- فى الصلة بين الشعر والحياة
١- الشعر والمجتمع ٢٥١
٢- الشعر والموت ٢٥٩

الباب الثالث- فى نقد الشعر
١- مزالق النقد المعاصر ٢٦٩
٢- الناقد العربى والمسئولية اللغوية ٢٧٣
مقدمة الطبعة الأولى ٢٨٣
ثبت الأعلام ٢٩٥
هوامش الجزء الأول ٣٠٤

سيكولوجية الشعر

تقدمة ٣١٧

الباب الأول (فى الجانب السايكولوجى من الشعر)

الفصل الأول - (الشاعر واللغة) ٣٢١
الفصل الثانى- (القافية فى الشعر العربى الحديث) ٣٤٥
الفصل الثالث- (سايكولوجية القافية) ٣٦٣
الفصل الرابع- (سايكولوجية القصيدة المدورة) ٣٧٩

الباب الثانى (معالم على درب الشاعر)

الفصل الأول- (رسالة إلى الشاعر العربى الناشئ) ٣٩٩

الفصل الثانى- (الإبرة والقصيدة) ٤١٩

الفصل الثالث- (تجربة فى نقد الشعر) ٤٣١

الباب الثالث (فى العروض العربى)

الفصل الأول- (الخليل والدوائر الشعرية) ٤٤٩

الفصل الثانى-(الجانب العروضى من مسرحية شوقى «مصرع كليوبترا») ٤٥٥

الباب الرابع (فى النقد التطبيقى للشعر)

الفصل الأول- (الحب والموت فى شعر ابن الفارض) ٤٦٩

الفصل الثانى- (ملامح عامة فى شعر إيليا أبى ماضى) ٤٨٧

الفصل الثالث- (إيليا أبو ماضى فى ديوانه «الجداول») ٤٩٣




الناشيء

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٧٧٨٤
I.S.B.N. 977 - 305 - 337 - 7


الناشيء

ما زال المتعصّبون والمتزمّتون من أنصار الشطرين يدحرجون فى طريق الشعر الحرّ صخورهم التى يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود. مع أنها لا تزيد على أن تتدحرج من الجبل إلى الوادى، ثم ترقد هناك دون أن تؤثّر فى مجرى نهر الشعر الحرّ الجارف الذى ينطلق يروى السهول الفسيحة، وينتج أزهارًا وفاكهة ونخيلاً وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يردّدون قولاً مضمونه أنّ الشعر الحرّ وُلد غير شرعى فلا علاقة له بالشعر العربى. وأنا قد أثبتُّ بالأدلة العروضية فى هذا الكتاب أن ذلك الرأى باطل؛ فإنّ شعرنا الجديد مستمدّ من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يَمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرّة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة.

نازك الملائكة

المجلس الأعلى للثقافة

نازك الملائكة

المجلس الأعلى للثقافة

الأعمال النثرية الكاملة . الجزء الثانى

- الصومعة والشرفة الحمراء
- التجزيئية فى المجتمع العربى
- الشمس التى وراء القمة


الناشيء

نازك الملائكة

الأعمال النثرية الكاملة

(الجزء الثانى)

- الصومعة والشرفة الحمراء
- التجزيئية فى المجتمع العربى
- الشمس التى وراء القمة



٢٠٠٢

الصومعة والشرفة الحمراء

دراسة نقدية في شعر علي محمود طه

مقدمة الطبعة الثانية
بقلم المؤلفة

صدر كتابى هذا عام ١٩٦٥ عن معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة وقد كلَّفنى بإلقاء محاضرات على طلبته فى موضوع أختاره. وقد اقترحوا علىَّ أولاً، أن أكتب فى الموضوع الشائع «تجربتى الشعريةُ» فاعتذرت لأننى كرهت أن أدخل قاعة الدرس وأحاضر الطلاب حول نفسى، وإنما رأيت أن أكتب عن الشاعر على محمود طه الذى أعجبت به فى أوائل حياتى الشعرية. وكنت قد عشت مع شعره سنوات كثيرة من صباى فأنا أعرفه معرفة موسّعة، ولى حوله آراء مفصلة، فمن الغبن أن أحرم نفسى فرصة تأليف كتابٍ عنه أُريق فيه على الورق كل ما يحتشد به ذهنى من آراء وأفكار وانطباعات. وهكذا عكفت خمسة أشهر خريف سنة ١٩٦٤ وألَّفت هذا الكتاب.

وكان كل المطلوب منى لمعهد الدراسات العربية أن ألقى ثمانى محاضرات. غير أنى آثرت أن أؤلف كتابًا كاملاً فيه دراسة مكتملة لشعر الشاعر. وقد آلمنى أن معهد الدراسات حين طبع الكتاب جعل عنوانه «محاضرات فى شعر على محمود طه»، لأن إنتاجى هذا لم يكن مجرد مجموعة من المحاضرات غير المترابطة، لا يشدُّها سوى كونها تتناول شاعراً بعينه، وإنما كان كتابًا مبوّبًا له صفة التماسك والبناء الفكرى والتسلسل، وفيه البحث والاستقراء والاستنتاج والدراسة التحليلية الصابرة وغير ذلك مما هو صفات الكتاب المؤلف دون المحاضرات العابرة. والواقع أننى، بعد أن ألفت الكتاب، اخترت منه للطلبة جانبًا صغيراً يملأ ثمانى محاضرات، ثم أسلمت الكل الكامل إلى المعهد ليطبعه فى سلسلة منشوراته.

كان عنوان الكتاب إذن مختاراً لكى يتمشّى مع عناوين سلسلة الكتب التى يطبعها المعهد. ولم أكن حرة فى اختيار تسمية أدبية أصيلة له، تتميز بالتعبيرية العالية وتشخص عقدة الكتاب والعمود الفقرى للفكرة فيه. ومن ثم فقد بقى – فى نظرى أنا– بلا عنوان، لأن قولهم «محاضرات فى شعر على محمود طه» ليس عنوانًا. وكنت أحب أن أسمى الكتاب «الصومعة والشرفة الحمراء»، وهى تسمية تشخص

ظاهرة خطيرة فى شعر هذا الشاعر هى أنه بدأ حياته الشعرية باتجاهات روحية ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة ومشاعر صوفية كانت تأخذ بذهنه حتى وهو فى خضمّ العاطفة المشتعلة، وهذا ما رمزت إليه بكلمة «الصومعة». بينما تعبر «الشرفة الحمراء» عن المرحلة التالية من حياته حين اتجه إلى اللهو والعبث هارباً من روحانيته بمقدار ما استطاع، متوقفاً إلى حد ما عن التفكير فى (الزمن) و(الأعماق) والأغوار والمعانى الروحية. والواقع أننى انتزعت فكرة (الصومعة) من شعر على محمود طه فى مرحلته الأولى حيث يقول:

يا كعبةً لخيالاتى وصومعةً ... رتّلت فى ظلها للحسن آياتى

وفيه عبّر عن موقفه الخاشع من فكرة الجمال التى كان يمنحها التجريد كما سيأتى. كما قطفت تعبير «الشرفة الحمراء» من قوله فى قصيدة جميلة من شعر المرحلة الثانية يخاطب فتاة جميلة تنام عارية تحت ضوء القمر:

فردّى الشرفة الحمرا ... ء دون المخدع الأسنى

فالعنوان كله منزوع من شعر الشاعر لكى يمثل النقلة العجيبة التى مرّت بها حياته.

ولسوف يجد القارئ أن تفسيرى لهذه النقلة يختلف كل الاختلاف عن تفسيرات الأدباء الذين درسوا على محمود طه قبلى، ولم أكن أعرف منهم عام ١٩٦٤ غير الدكتور شوقى ضيف فى كتابه «الأدب العربى المعاصر فى مصر»، والدكتور محمد مندور فى كتابه «محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى» حيث اطّلعت على كتابيهما القيمين. وبعد أن صدر كتابى هذا عام ١٩٦٥، وقع فى يدى كتابان آخران تناولا على محمود طه: أحدهما كتاب أنور المعداوى «على محمود طه الشاعر والإنسان»، والآخر كتاب المحامى سهيل أيوب «على محمود طه شعر ودراسة». وقد تصفّحتهما ووجدت أن المؤلفين الفاضلين يذهبان فى تفسير النقلة ما يشبه مذهب الدكتور محمد مندور، فإن على محمود طه، عندهم جميعاً، مخلوق بطبعه الفطرى للهو والعبث وهو، كما نص مندور، «أبعد ما يكون عن الروحانية».

والواقع أن أنور المعداوى يزيد فيفسّر المرحلة الروحية الأولى من حياة الشاعر بأنها حرمان اضطرارى ومظاهر رومانسية لا أكثر، فالروحانية -فى رأى المعداوى- لا تلائم طبيعة على محمود طه أصلاً، وإنما هى التواء صارت إليه نفسيته عندما

خضع للقيود التى تفرضها عليه بيئة «المنصورة» المتزمتة التى عاش فيها. إن ما اعتبرته أنا مظهر أصالة وتفرّد وجمال فى شخصية الشاعر قد لاح لأنور المعداوى وقوعًا فى الالتواء والسلبية بسبب الحرمان وقيود المجتمع. يقول أنور إن (عليًا) كان فى المرحلة الأولى من عمره مبتلى بحب امرأة يخلص لها، ثم يضيف قائلاً:

«إن المحب الذى لا يعرف إلا امرأة واحدة أشبه بالرجل الذى لايملك إلا حجرة واحدة هى بالنسبة إليه كل الملجأ أو كل الملاذ».

ثم يأتى بتشبيه ثان أسوأ فيقول:

«لقد كان على طه فى حبه الروحى الأول مثال الرجل الذى لم يلق على المائدة غير صنف واحد من الطعام، أو الرجل الذى لم يكن له مأوى فى الحياة غير حجرة واحدة. وكان فى حبه الجسدىّ الأخير مثال الرجل الذى جلس إلى المائدة الحافلة أو الرجل الذى تنقّل فى البيت الكبير بين شتى الحجرات».

ومعنى هذين التشبيهين يبدو لى معنى غير إنسانى، فإن الإخلاص لحبيب واحد يلوح لأنور المعداوى مظهر شعور مكبوت، ولا تكون الحرية عنده إلا عندما يتنقل الإنسان من امرأة إلى امرأة فى وقت واحد دونما عواطف حقة تكهرب نفسه وتجعل منه محبًا والهًا. وإذا بسّطنا هذه الفكرة أصبحت تعنى أن الأصل فى العاطفة الإنسانية هو اللهو والعبث والمجون، أما الوفاء لحبيب واحد فهو التكلف والانحراف. وهذه نظرية خطيرة حرية بأن تقتل إنسانية الإنسان وتسلمه لقلة الإحساس والفوضى والمرض والجريمة. لا بل إنها تهدم المجتمع وتقوّض أسس الحياة العائلية نفسها.

ومهما يكن من أمر فإن نظرية المعداوى تنتهى إلى أن طبيعة على محمود طه هى العبث والمجون والأهواء والتنقل بين بنات الهوى طلبًا للمتعة الحسية، وذلك ما أخالفه كل المخالفة. وقوام فكرتى أن هذا الشاعر كان روحانيًا فى أساس طبعه، ولكنه انحرف لأسباب تكمن فى حياته النفسية، وينبغى لنا أن نبحث عنها. وقد يكون الدليل البارز على هذا أن شعر على محمود طه الروحانى هو أجمل شعره وأكمله بالمعنى الفنى، وفيه العمق والخصوبة والأبعاد الفكرية الشاسعة. فما كاد يصل إلى أوروبا ويغرق فى الجنس والجسد حتى أصبح شعره فى مستوى الجندول وليالى كليوبترا وهما قصيدتان سطحيتان لا أغوار لهما، ولا صور فنية فيهما، ولا عاطفة حارة.

ولو سمحت لنفسى أن أناقش تشبيه أنور لقلت إن حب امرأة واحدة لا يشبه أن يحيا الإنسان فى غرفة واحدة يطبخ فيها وينام ويقرأ ويغتسل، لأن المرأة الواحدة ليست محدودة ضيقة مسطحة كالغرفة وإنما منحها الله العلىّ القدير شخصية مترامية وذهنًا عميق الأغوار وثقافة وحرارة. إن المرأة حية بينما الغرفة موات جامد لا نبض فيه. المرأة شاسعة، ونفسها امتدادات لا نهاية لها وهذه عظمة الإنسان الذى خلق الله فيه أغوارًا لا تُسبر ولا ينفذ إليها. المرأة إنسان، وفى هذا الإنسان قال الشاعر فى إبداع:

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

لذلك نجد على محمود طه قد نظم أبدع شعره عندما كان يحب إنسانة واحدة يعيش لها بكيانه. وهذا الحب قد كهرب مواهبه حتى أضاءت واكتنزت ثمرة حية لها اللون والعطر وعذوبة المذاق.

أما لماذا انحرف على محمود طه عن روحانيته الأصيلة، فهو سؤال لا أملك أن أجيب عنه، لأننى أحتاج إلى أن توضع بين يدى سيرة حياة موسّعة عن الشاعر لا أراها قد كتبت حتى الآن. أقول هذا دون أن أستطيع الحصول على كتاب جديد قرأت عنه عنوانه «على محمود طه حياته وشعره» فلعل مؤلفه، تقى الدين السيد، قد قدم لنا سيرة ضافية للشاعر تنفعنا فى النفاذ إلى السر الذى يكمن وراء شعره.

والواقع أن أنور المعداوى مثل محمد مندور فى أنه وضع النظرية أولاً، ثم جاء بشعر الشاعر وضغطه ضغطًا شديداً بحيث يلبس النظرية الضيقة، ولذلك نجد فى شعر على محمود طه – عبر حياته كلها– اتجاهات روحية وفكرية واضحة تدل على احتمال فساد هذه النظرية المتداولة فى السوق الأدبى. مثال ذلك أن أنور، بعد أن أخبرنا أن الحب الروحى الأول ما كان إلا حرمانًا وجوعًا وعطشًا اضطراريًا كما لو عاش إنسان فى غرفة واحدة، عاد بعد ذلك يستشهد بأبيات من شعر (على) فى مرحلته الأولى ظانًا أنها تعبر عن هذا الحرمان وتؤيد رأيه. والأبيات كما يلى، والشاعر فيها يخاطب قلبه:

وصحوتَ من وهم ومن خَبَل فإذا جراحك كلهّن دمُ

لجّت عليك مرارة الفشل ومشى يحز وتينك الألمُ

والأرض ضاق فضاؤها الرحب وخلت فلا أهلٌ ولا سكنُ

حـال الهـوى وتفـرق الصحـب وبقيت وحدك أنت والزمن

وصـرخت حـين أجنـّك الليـل متمـردا تجتـاحـك النـار

وبـدا صراعـك أنـت والعقـل ولأنتمـا بحـر وإعصارُ

والحق أنى لا أفهم كيف فات المعداوى أن يلاحظ المعانى الفكرية العميقة فى هذه الأبيات. فالشاعر يقول لقلبه «وبقيت وحدك أنت والزمن» ويقول له «وبدا صراعك أنت والعقل» فالمشكلة هنا أبعد من مجرد حرمان من جسد المرأة كما يريد أنور أن نستنتج. ذلك أن الشاعر يحس عقله «إعصاراً» بكل ما فى هذه الكلمة من عنف وحَدة. وهذا القلب يجابه الزمن الذى هو بعد عميق له اتساع الفلسفة وامتداد الفكر. ثم إن الأبيات تحدثنا عن وجود صراع بين القلب والعقل، ومعنى هذا الصراع عندما نتأمله أن الشاعر يجد الجسد بين يديه – فى مرحلته الروحية – ولكن عقله يسوقه إلى التعالى عليه ورفض الانغماس فى حمأته، وذلك سر الصراع. وفى شعر الشاعر أدلة على هذا، فإن له من شعر المرحلة الأولى قصيدة كبيرة الدلالة عنوانها «مخدع مغنية» فيها تعرض المغنية عليه جسدها قائلة:

ولك الليلة التى جمعتنا فاغتنمها حتى يلوحَ الصباحُ

ولكن الشاعر يرفض عرضها متعاليًا على الرغبة الجسدية، قائلا إنه يكتفى من الربيع بشذاه، وأنه شاعر صوفى النزعة يفنى قلبه فى هوى (الحسن) ويرفعه ذلك إلى خلود «الروح». هنا كان الجمال قيمة فكرية تسوق الشاعر إلى الفناء فيه، ويؤدى ذلك إلى خلود الروح. فهل نقول بعد هذه القصيدة أن (عليا) كان يظهر بمظهر الروحانية فى مرحلته الأولى لمجرد أنه لم يجد الجسد؟ على العكس، ها هو يرفض الجسد ويخبرنا صراحةً أنه كان مبذولاً له فتأبّى وارتفع فوقه. ومثل هذا الموقف لا يأتى من شاعر جسدى النزعة محروم من المرأة، وإنما يشخص بعدًا فكريًا وأزمة روحية يعانى منها الشاعر. ومثل هذه الزنابق الروحية والعطور مبثوثة فى شعر على محمود طه حتى فى قصائد الجسد التى بدأت فى حياته بعد أن بلغ السادسة والثلاثين من العمر، لا الثلاثين كمت ذهب المعداوى.

ومؤدى القول إننا كنا نتمنى على الباحثين مندور والمعداوى أن يفسرا وجود الجانب الروحى فى شعر على محمود طه بدلاً من أن يصوغا نظرية أبيقورية جسدية اعتمادا على الجانب الآخر وحده.

أما الباحث سهيل أيوب فقد كتب يقول عن على محمود طه:

«أما المرأة فهى- عند الشاعر- لذة جسدية. ومن قراءة سريعة لشعره فى المرأة نرى أنها كانت فى معظم قصائده من راقصات الحان أو الفنانات أو بائعات اللذة».

وقال فى موضع آخر من دراسته الموجزة:

«وشاعرنا لكثرة هيامه وشغفه بالفنانات وقضاء لياليه الحمراء بين أحضانهن وفى منتدياتهن يجيد وصفهن».

ولن أنكر أن هناك جانباً مقبولا فيما يقول سهيل، فإن شعر على محمود طه نفسه يثيره بين أيدينا سؤالاً، وقد يجعلنا نتوهم وجوده كما حدث لمندور وأنور. ولكن الموقف الشامل السليم يقتضى أن ننظر فى الجانبين معا: جانب الصومعة (المرحلة الروحية)، وجانب الشرفة الحمراء (المرحلة الجسدية)، فلا ننكر أيًا منهما وإنما نصوغ نظرية نقدية وتفسيرية تستوعبهما معا. النظرية المقبولة هى التى تلاحظ كلا الجانبين فى شعر على محمود طه وتحاول أن تصل إلى حكم شامل يعتبر تفاصيل الموقف كلها.

والذى يبدو لى أن ارتماء الشاعر فى أحضان بائعات الهوى والغوانى كان هرباً نفسياً من شىء ما يكمن فى حياة الشاعر الواقعية. ولذلك لا يكون من الدقة أن نسارع إلى القول مع الدكتور مندور بأن على محمود طه كان أبعد ما يكون عن الروحانية، وذلك لأن شعره الكثير يناقض هذا الحكم فى حالات كثيرة وإن كان يشير إلى وجوده فى حالات أخرى. ومهما يكن من شىء فليس من طريقتى فى النقد والدراسة أن أصوغ حكمًا على حياة على محمود طه أعتمد فيه على شعره وحده، لأننى أعلم أن الشاعر- كل شاعر- قد ينظم أحيانًا قصائد لا يهدف منها إلا إلى تحطيم نفسه، انتقامًا منها على آلام سببتها له. وأعرف فتاة من صديقاتى كانت شبه مخطوبة لشاب يبادلها الحب، وفى ذات يوم اكتشفت أنه شرب قدح خمر وكانت تمقت الخمر مقتًا بالغًا فساءها ذلك وجرح إحساسها، وكانت النتيجة الآنية أن حبيبها بات فى نظرها ملوثًا وسقط سقوطًا شنيعا فألغت فكرة الزواج ورفضت أن تقابله ثانية. وما كادت تمر الأشهر حتى بدأ ذلك الحب يكبر فى نفسها ويكبر، وبدأ الندم يلذع ضميرها لأنها أساءت إلى من تحب وحرمته من السعادة لمجرد قدح خمر واحد

شربه. وعندما اشتدت أوجاع الندم فى نفسها ذهبت وشربت هى نفسها قدح خمر. وكانت تحس أنها تعاقب نفسها بذلك على ما أجرمت فى حق حبيبها. وبعد شرب هذا القدح أحست الفتاة أنها أصبحت ملطخة مثله فهى الآن على مستوى واحد معه، وبذلك انتقمت من نفسها أشنع انتقام. أو لنقل إنها لوثت طهرها- فى نظر ضميرها- وقتلت مُثلها العليا لتنتقم من ذاتها المثالية التى ساقتها إلى إضاعة من تحب.

بعد أن رويت هذه القصة الواقعية، أجرؤ فأسأل: ماذا ترانا نصل إليه من استنتاجات لو أننا عرفنا واقع الحياة النفسية التى عاشها على محمود طه؟ إن بعض معارف الشاعر قد حدثنى أنه كان يحب فتاة يونانية فى أول حياته بالمنصورة وأن ذلك الحب كان محرومًا. فمن يضمن لنا أن الشاعر حين اندفع إلى أحضان الغوانى وبائعات الجسد لم يكن يحس أنه ينتقم من تلك الفتاة التى جرحت إحساسه؟ ولعل الحبيبة كانت مثالية روحانية طاهرة فأراد (على) أن يؤذيها ويصدمها بالوقوع فى الرذيلة والإثم؟ أليست مشاعر النفس الإنسانية شديدة التعقيد بحيث تصدر منها أغرب أصناف السلوك؟ إن هذه التعليلات منِّى ليست جزما ولا حكما، وإنما هى مجرد لافتات على الطريق تثير بين أيدينا أسئلة واحتمالات ممكنة فى التفسير، بحيث يصبح من المعقول أن يصاغ حكم يدخل فى حسابه جانبىْ على محمود طه كليهما: جانب الصومعة وجانب الشرفة الحمراء. وكل حكم يتجاهل أحد الطرفين لا يكون شاملاً ولا سليمًا ولا مقبولا.

نحن إذن بإزاء حاجة كبيرة إلى أن تُكتب سيرة مفصلة لعلى محمود طه، تعتمد فى استقاء المعلومات على أقرب الناس إليه من أهل وأصحاب، وترتكز إلى رسائله الشخصية التى كان يكتبها إلى أصدقائه، كما تقوم على التحليلات السايكولوجية والدراسة الاجتماعية. وهذه السيرة ستتناول أيضًا ما كان الشاعر يقرؤه من كتب، ومَن يدرى؟ لعل النقلة من الصومعة إلى الشرفة الحمراء مجرد ظاهرة فكرية نشأت عن وقوع الشاعر فى قراءة الفلسفات الإباحية، وهو أمر يحدث أحيانا لأديب من الأدباء، فيتحول من ارتكاز إلى ارتكاز جديد يغير نمط شعره وتفكيره تغييرًا كاملاً. والنفس الإنسانية عميقة الأغوار بحيث لا يسهل فهم دوافعها، كما أن التحولات النفسية تحدث ملفوفة فى غموض شديد، عبر سنوات طويلة وبتأثيرات واقعية كثيرة معقدة. إن لأعماق الإنسان حدودًا شاسعة لا يسبر غورها بحيث يصعب علينا أن نحكم عليها حكما عاجلا لا تأمُّل وراءه. ولكم أتمنى أن يتريث

بعض نقادنا المولعين بصياغة النظريات، قبل أن يدمغوا الشاعر الذى يدرسونه بحكم جازم، صاخب، جارف. ولقد ذهبت أنا نفسى ضحية لهذا الاندفاع أحيانا فصيغ حولى سياج عالٍ من الفرضيات الخيالية. ولست أشك فى أن سواى من الشعراء قد تعرضوا لمثل هذا الظلم أيضًا، فذهبوا طعمًا سهلا لنظرية هوجاء، لا يعرفون لها أساسا فى حياتهم.

***

وعندما بدأت بتأليف هذا الكتاب شعرت بالفجوة الكبيرة تطل علىَّ من شعر الشاعر، وأحسست أن على أصدقائه أن يبادروا إلى التعاون فى كتابة سيرة حياته. وحيرتنى أسئلتى الكثيرة المتعلقة بما وراء شعر الشاعر من وقائع فجلست أفكر ماذا أصنع لسد الثغرة، فخطر لى أن أكتب رسالة إلى الشاعر الأستاذ صالح جودت، وليد المنصورة وصديق الشاعر وزميله منذ شبابه الأول، أسأله فيها أن يمدنى بالمعلومات المطلوبة من سيرة حياة الشاعر. وجلست وكتبت هذه الرسالة وأرسلتها إلى صالح جودت، ورحت أنتظر جوابه، ومر الوقت وأنا لا أتلقى جوابًا. وفجأة ظهر لى أن الشاعر صالحا قد نشر رسالتى فى إحدى صحف القاهرة دون أن يكلف نفسه عناء الرد عليها، مع أننى أخبرته فى الرسالة أننى أؤلف كتابا عن صديقه على محمود طه وأحتاج إلى معلومات تعيننى على تفسير الظواهر المحيرة فى شعره، وقد لاح لى أن من الخروج على أصول الرسائل أن يعمد أديب إلى نشر رسالة دون أن يستأذن كاتبها فى ذلك. فالرسائل أمانات وليس من حقنا أن ننشرها إلا بعد الحصول على إذن من كاتبها، ذلك حتى عندما تكون الرسالة أدبية وغير شخصية مثل رسالتى إلى صالح جودت. وفى الغرب يتحرجون من نشر الرسائل حتى بعد وفاة كاتبها، وفى هذه الحالة يلجأون إلى أقرب الناس إليه ويستأذنون فى النشر فإذا وافق لم ينسوا أن يدرجوا فى كتابهم الشكر والتقدير لذلك القريب على إذنه لهم فى نشر رسائل الأديب المتوفى. كل هذا جعلنى عاتبة على الشاعر صالح جودت، على شيئين: أولهما عدم رده على رسالتى، وفى هذا العتاب يشاركنى صديقه على محمود طه رحمه الله، وثانيهما نشره لها وكأنها كانت مقالاً أدبيًا أرسلته إليه للنشر. ويؤسفنى أن رسالتى هذه غير موجودة بين يدى الآن، فقد كنت أنوى أن أدرج نصها فى هذه المقدمة ليدرك القارئ حرصى على معرفة سيرة على محمود طه لتكون الخلفية النابضة وراء استنتاج نقدى وقعت فيه.

ومهما يكن من أمر فإن كتابى هذا ليس دراسة لحياة الشاعر بحيث يقع علىَّ أن أقوم بكثير من البحث عن تفاصيل سيرته، وإنما أتناول شعره فى دراسة نقدية خالصة غير أن أبحاث النقد الأدبى قلما تفرغ من الحاجة إلى الاتكاء إلى سيرة الشاعر، فإن الخطين يكادان يتداخلان أحيانًا حتى يصبحا خطًا واحدا.

ومما يتصل بنشر سيرة الشاعر محاولة دور النشر أن تطبع شعره كله وتضعه بين يدى القارئ العربى بعد أن نفدت الطبعات السابقة التى ظهرت خلال حياة الشاعر. ومن هذه المحاولات، المجلد الذى أصدرته دار العودة، وقد حاول مديرها النشيط السيد أحمد سعيد محمدية أن يضمِّن المجلد كل ما نشر للشاعر. ولذلك سافر إلى مصر وزار عائلة على محمود طه محاولاً الحصول على نسخ من مجموعاته الشعرية. ولكنه لم يستطع تحقيق شىء من ذلك وعجز عجزًا كاملا عن الوصول إلى هذه المجموعات. وصدف أنه زار الكويت بعد ذلك فقص علىَّ القصة، وشكا من عدم وجود نسخ من المجموعات لدى معارف الشاعر والمعجبين به فى الوطن العربى. وعند ذلك قلت له: «لا عليك. إنى سأعطيك نسخى أنا من مجموعاته الشعرية لتضعها بين فكىَّ المطبعة. وأنا عارفة أنكم بهذا ستمزقون نسخى من الطبعات الأولى لشعر على محمود طه، ولكن عزائى أننى أسدى خدمة للشاعر بعد موته، وأقوم بشبه واجب مفروض علىَّ نحوه ما دام أحد الشعراء القليلين الذين تأثرت بشعرهم فى أول حياتى الشعرية». وقال لى أحمد سعيد «إنك قد أسديت إليه يدًا بتأليف كتاب عنه بالأمس، واليوم تسدين إليه يدًا جديدة بالمساعدة على طبع ديوانه».

وبعد سفر أحمد سعيد أرسلت إليه رزمة بريدية فيها مجموعات على محمود طه الست: «الملاح التائه، وليالى الملاح التائه، والشوق العائد، وأرواح وأشباح، وزهر وخمر، وشرق وغرب» وكانت تنقص هذه المجموعة مسرحيته «أغنية الرياح الأربع» الموجودة مع سائر كتب المسرح فى مكتبتى ببغداد بينما أنا أشتغل حاليًا فى جامعة الكويت. ولم يخطر على بالى أن أحمد سعيد لا يعرف شيئًا عن هذه المسرحية، وإنما فوجئت به بعد أن أهدتنى دار العودة نسخة من المجلد المطبوع وإذا هو خالٍ من المسرحية. خال أيضًا من القصائد التى وردت فى كتاب «أرواح شاردة» للشاعر. وأسفت لذلك أشد الأسف، واعترانى إحساس بالتقصير نحو الشاعر فقد كان علىَّ أن أكتب إلى دار العودة بأن هناك كتابين آخرين له، وعليها أن تحصل عليهما من مصدر آخر غيرى قبل طبع الديوان. ومهما يكن من أمر فالمأمول أن يعاد طبع هذا

الديوان فى مجلدين تدرج فيهما المسرحية والقصائد الناقصة ليكتمل شعر الشاعر بين يدى القارئ العربى.

* * *

وقبل أن أختم هذه المقدمة أحب أن أشير إلى ما وقع من أخطاء مطبعية كثيرة فى الطبعة الأولى من هذا الكتاب (١٩٦٥). وسبب ذلك أنه طُبع فى القاهرة بينما أنا فى بغداد، فلم يتح لى أن أُشرف على طبعه. وقد وكلت إدارة معهد الدراسات العربية العالية تصحيح التجارب المطبعية إلى إنسان ما لم أعرفه حتى الآن. وسرعان ما وصلتنى النسخة الأولى من الكتاب فإذا فيها عدد ضخم من الأخطاء لا يقل عن أربعمائة غلطة. وكان أشد ما غاظنى فى الموضوع أن هذا المصحح لم يتبين حدود واجبه الذى نيط به، وإنما خُيِّل إليه أن جزءًا مما عليه أن يصحح للمؤلف نفسه الأخطاء التى توهم وجودها فى الكتاب. دون أن يفطن إلى أن واجب مصحح (البروفات) لا يزيد على أن يراجع النص المطبوع على أساس النص المخطوط بقلم المؤلف فيصحح أخطاء المطبعة التى لا يرضاها المؤلف ويكون هذا التصحيح مستنداً إلى النص الذى كتبه المؤلف.

وعلى أساس هذا الفهم الغالط راح المكلَّف المذكور يعبث بنصوصى أنا. مثال ذلك أنه شطب الفعل «ساهم مساهمة» حيثما وجده وأحاله إلى الفعل الغالط الشائع «أسهم إسهامًا» وأنا أمقت هذا الفعل الثانى، ومن المستحيل أن أرضى لنفسى الوقوع فى استعماله. إن بينى وبينه عداوة قديمة أساسها غلطه، وبعضها يرجع إلى مزاج لغوى عندى. ولذلك اغتظت أشد الغيظ حين وجدته يرد رغمًا عنى فى كتابى. ويقرأ القارئ العربى المطّلع فلا يخطر له أن هذا الفعل الغالط مما أقحمه المصحح وإنما ينسب الخطأ إلىّ أنا. ولكن هذا المصحح أوقعنى فى أخطاء أفظع، فقد كتبت فى ص٣١٧ «فإن كلتا المسرحيتين» معربة كلتا المضافة إلى اسم ظاهر بالحركات المقدرة على الوجه الصحيح، فشطب المصحح العلاّمة إعرابى وكتب مكانه «فإن كلتى المسرحيتين» واقعًا فى وهم جاهل حول إعراب (كلتا) ظانًا أنها تعرب بالحروف حتى وهى مضافة إلى اسم ظاهر. مع أن الصواب الذى يعرفه حتى تلاميذ المتوسطة أنها لا تعرب بالحروف إلا إذا أضيفت إلى ضمير «كلتيهما». وقد أوجعنى أن يقع هذا الخطأ فى كتاب لى بينما أنا أرفض لتلاميذى أن يسقطوا فى مثله.

ومضى مصحح التجارب المطبعية فى شططه فإذا هو يعثر على قولى فى ص١٦٧:

«فإن وحدة التفعيلة فيها، مما يسهل السرد ويضفى نغمة شعرية على السياق، ويلون الأحداث».

فراح يشطب أفعالى «يسهل ويضفى ويلون» فى جرأة لا نظير لها، ويكتب مكانها أفعالاً فاعلها مؤنث حتى أصبحت العبارة شنيعة فى غلطها كما يلى: «فإن وحدة التفعيلة فيها مما تسهل السرد وتضفى نغمة وتلون». وأساس الخطأ الذى وقع فيه هذا المتعالم أنه ظن الضمير فى «يسهل» وأخويه يرجع إلى قولى «وحدة التفعيلة» فما دامت مؤنثة فيجب - فى رأى هذا المصحح - أن يكون فاعل الفعل مؤنثًا «تسهل» ومن الجلى لكل مطلع على هذه المسألة أن الضمير يرجع عادة إلى أقرب اسم مذكور قبله. والفعل يسهل يرجع الضمير فيه إلى كلمة «ما» فى «مما» وهو اسم موصول عائده فاعل يسهل. و(ما) الموصولة كلمة مذكرة ولا يرجع إليها إلا ضمير مذكر وهو أمر يثبته كلام الفصحاء العرب. فالصواب أن تكتب العبارة بتذكير العائد كما فى عبارتى الأصلية التى أباح المصحح لنفسه أن يشطبها ويغيرها.

كذلك غيّر المصحح أسلوبى فى كتابة الهمزة مراراً كثيرة عبر الكتاب وعبث بالألف المقصورة فى الجموع. ورآنى أقول على الوجه الصحيح «فما ضرورة الفصل الأول؟» ص٣٢٠ فأقحم الضمير (هى) الغالط فأصبحت العبارة رغمًا عنى «فما هى ضرورة» وفيها يرجع الضمير إلى اسم متأخر عنه على وجه الخطأ فضلاً عن أن العربية لا تتطلب ضميراً يتوسط بين اسم الاستفهام المعرب خبراً مقدمًا ومبتدئه المؤخر فنقول على الوجه الصحيح «من هذا الرجل؟» ولا نقول: «من هو هذا الرجل؟» ونقول على الوجه الصحيح: «ما الحكاية؟» ولا نقول «ما هى الحكاية؟».

ومضى المصحح أبعد وأبعد فى «صلافة الجهل» التى يتحدث عنها دوستوييفسكى فى بعض رواياته العظيمة. فقد قلت فى ص٢٢١ «وكثيراً ما يقع على محمود طه فى الغلط الإملائى فيكتب - قسا - بالألف المقصورة».

فإذا المصحح يضيف فى جرأة عجيبة حاشية على كلامى نصها (الحق أن قسا بالألف المقصورة لأنها ثلاثة ومن القسوة) وقد وقَّع بعد هذه الحاشية بكلمة (مصحح) وكأننى قد دفعت له أجراً وطلبت إليه أن يصحح لى أخطائى. وواضح

للقارئ أن حاشيته غالطة، فإن قسا ذات الأصل الواوى يجب أن تكتب بالألف الممدودة لا المقصورة. وهكذا شاء الله له أن يسقط فى أفظع الغلط ويفتضح أمام القارئ بتوقيعه بعد أن بقى طويلاً يخطئ متستراً وراء اسمى.

وليس المهم فى هذا كله أن هذا المصحح قد خطأ الصحيح من كلامى وأصاره إلى الغلط الفادح. وإنما أجد فى الموضوع ظاهرة خطيرة تستحق أن نقف عندها لعلنا نردعها. فإن دار النشر حين تكلف مصححًا بتصحيح التجارب المطبعية لمؤلف غائب يطبع كتابه تحت غير إشرافه، لا تريد من المصحح أن يصحح أخطاء المؤلف وإنما، على العكس، تقصد أن ينفذ المصحح إرادة المؤلف ويبرز وجهة نظره فى كتابه كما قصدها. وهذا المصحح يجهل أنه عندما يشطب الفعل «ساهم مساهمة» ويضع مكانه «أسهم إسهامًا» الركيك إنما يضع الخطأ على لسانى أنا لا على لسانه هو لأنه هو مجرد مصحح مجهول لن يكتب اسمه فى كتابى وإنما ستنسب أخطاؤه كلها إلىّ أنا. فما دخله هو فيما ينسب إلىّ؟ وحتى لو فرضنا جدلاً أن المصحح كان هو المصيب وأننى كنت أنا الغالطة، لبقى واجبه فى هذه الحالة أن يترك غلطى على ما هو لأنه يمثل وجهة نظرى ويدل على مستواى الفكرى. أما هو الذى يصحح فليس إلا قلمًا مجهولاً ولن يحاسبه قارئ واحد فى عرض العالم وطوله.

والواقع المحزن أننى ذهبت ضحية للمصححين فى أكثر من حالة واحدة عبر حياتى الأدبية. ففى الطبعة الثالثة من (قرارة الموجة) الذى طبع فى القاهرة سنة ١٩٦٨ وأنا فى بغداد، ابتليت بمصحح آخر من هذا الصنف فذهب يعبث بما كتبت، وأبرز ما تلاعب به إعرابى لكلمة (السنين) الملحقة بجمع المذكر السالم، فمن عادتى فى كتبى كلها أننى أعربها إعراب حين، أو إعراب الاسم المفرد بالحركات لا بالحروف فلا أحذف نونها عند الإضافة بل أقول «سنينِ الجدب» وأجعل نونها مضمومة فى حالة الرفع، مكسورة فى حالة الجر، وكذلك أعرِّضها التنوين. وهو استعمال وارد فى الأدب العربى القديم ومنه حديث لسيد الفصحاء الرسول الكريم:

«اللهم اجعلها عليهم سنينًا كسنينِ يوسف».

وفيه نوّن السنين كأى اسم مفرد وثبّت نونها عند الإضافة وجرّها بالكسرة. وقد نص ابن مالك فى ألفيته على هذا الإعراب بقوله:

وبابه ومثل حينٍ قد يرد   ذا الباب وهو عند قوم يطرد

وفيه يزيد ابن مالك فيخبرنا أن جمع المذكر السالم كله قد يعرب إعراب المفرد لا مجرد لفظ السنين وبابه ومنه قول جرير:

وماذا تبتغى الشعراء منى   وقد جاوزت حد الأربعينِ

بكسر النون فى القافية. والظاهر أن المصحح لا يعرف شيئًا من هذا كله، وعندما رآنى أقول (السنينُ) بضمّ النون حسب أننى أجهل القاعدة النحوية فشطب كلمتى وكتب مكانها (السنون) وبذلك أرغمنى على استعمال أمقته ولا أطيقه فضلاً عن أنه أوقع - فيما أتذكر- اختلالاً بسيطًا فى القافية حيث وردت الكلمة. وقد استثارنى هذا وأزعجنى فكتبت رسالة إلى دار الكاتب العربى التى طبعت الكتاب أشكو إلى مديرها هذا الطغيان الذى اتصف به مصحح التجارب المطبعية عندما أقحم على شعرى إعرابًا لا أستعمله أبدًا . وكنت أنتظر أن يكتب المدير الفاضل إلىّ ويعتذر كما يفعل المنصف الذى يحترم حق المؤلف فى اتخاذ وجهة النظر الإعرابية التى يرضاها .فإذا هو يجيب بعصبية واضحة محاولاً أن يقنعنى أن مصححه قد أسدى إلىّ يدًا لأنه صحح لى خطأ. وكأنّى به كان يريد أن أشكره على التلاعب الذى وقع. ولذلك رفضت أن أناقش هذا المدير مدركة أنه لن يقدّر ما أقول حتى لو اتضح له أن من حقى أن أختار الإعراب الذى أشاء. وأنا خير من يعلم أن بين البشر أشخاصًا لايمتلكون النفسيّة على إعطاء ذى الحق حقه. ذلك أن تشخيص الحق، واتخاذ المواقف العادلة من الآخرين، إنما هو مزية روحية يعطيها الله لقلّة من الناس. أما الأغلبية فإن الأهواء التى تطبق مخالبها على نفوسهم تلعب بهم فلا يرون المواقف إلاّ فى إطار مصالحهم الذاتيّة، وقلّ فى الناس من يعترف بالحق ولو على نفسه. ولذلك تركت رسالة المدير (الذى شارك مصححه موقفه غير العلمى) دون أن أردّ عليها، واكتفيت بإعادة إعراب السنين إلى ما أرضاه له فى الطبعة الرابعة من (قرارة الموجة) التى صدرت عن دار العودة عام ١٩٧١

وما أبعد موقف هذا المدير من موقف مدير معهد الدراسات العربية العالية بعد طبع كتابى عن على محمود طه عام ١٩٦٥- وكان المدير هنا هو الأستاذ الجليل محمد خلف الله أحمد الذى قابل شكواى بموقف من العدل والإنصاف والموضوعية والتفهم فما كدت أكتب إليه أشكو ما فعل مصحح التجارب المطبعية بكتابى من شطب وتغيير وتشويه حتى أجابنى برسالة تقطر رقة وتفهمًا واعتذارًا، موجهًا اللوم الكامل

إلى ذلك المصحح المتطفل عارضًا علىّ أن أكتب ما أشاء من تصويبات ليطبعه المعهد ويلحقه بالكتاب إثباتًا لحق المؤلف وتصحيحًا للموقف. وقد أراحنى هذا المسلك النبيل وخفف غيظى، فجلست وكتبت ملزمة كاملة صححت فيها أكثر الأخطاء وأضفت صفحة تحت عنوان «من أخطاء مصحح البروفات» ذكرت فيها الأصل الذى كتبته والغلط الذى أوقعنى فيه المصحح.

لماذا أكتب هذا كله الآن؟ لست أريد به أن أوجّه التقريع إلى المصححين، لا والله وإنما أريد أن أساهم فى إيضاح واجب هؤلاء المصححين. فإن مؤلفين غيرى يتعرضون لمثل ما تعرضت أنا له من غمط للحقوق وإظهار للمؤلفين بمظهر الجهلاء. وهى ظاهرة خطيرة يجب أن تُرْدَع.

وبعد، فإن كتابى هذا عن على محمود طه ما زال كتابًا يجهلُهُ أغلب القرّاء لقلة ما طبع منه -على عادة المعهد- إلى درجة أن الأديب السيد خالد محيى الدين البرادعى عندما أهديته فى العام الماضى نسخة منه فوجئ به مفاجأة ظاهرة فاندفع إلى كتابة مقال عنه تحت عنوان «كتاب مجهول لنازك الملائكة». وإنه ليسعدنى أن أقدم هذا الكتاب المجهول إلى القارئ العربى مساهمة بذلك فى رفع صوت النقد الأدبى الموضوعى الخالص فى وطننا العربى، مقدمة زنبقة تقدير ومودة إلى على محمود طه شاعر الصومعة والشرفة الحمراء.

نازك الملائكة

الكويت فى

٢١ رمضان ١٣٩٤

٧-١٠-١٩٧٤

مدخل إلى الكتاب

١- شهرة على محمود طه وشاعريته

٢- نظرات فى سيرته

القسم الأول

شهرة على محمود طه وشاعريته

قلما تصلح شهرة الشاعر خلال حياته مقياسًا لعظمة شعره وجماله وأصالته وإنما الشهرة عَرَض خارجيّ منفصل عن فنّ الشاعر وجوهر روحه. وفى تاريخ الشعر نماذج كثيرة لشعراء كبار ماتوا وهم محرومون من التقدير الذى يستحقونه، حتى إذا مضت السنوات تكشّفت عبقرياتهم للعصر ونُصبت على قبورهم أكاليل الغار. وفى مقابل هذا التقصير المجحف تنبسط فى التاريخ نماذج ساخرة لشعراء تافهين ارتفعوا فى عصرهم ونالوا من التقدير ما لا يستحقه شعرهم، ثم مضى الزمن، وعفى على أسمائهم بغبار كثيف من النسيان. وإنما تنبع الشهرة التى يحظى بها هؤلاء من ظروف معاصرة لا تتصل بالشعر، كأن يقف أحدهم موقفًا اجتماعيًا يجمع حوله القلوب، أو أن تُثار حوله ضجة لا صلة لها بالأدب، فيؤدى هذا أو ذاك إلى أن يحسب له الجمهور رصيدًا عاطفيًا سرعان ما يرفع شعره بالاقتران. وقلما يستطيع النظّامون الذين لا شاعرية لهم أن يميزوا تصفيق العلماء من تصفيق السذّج، وقد كان الجمهور الكبير فى كل زمان ومكان قليل الحظ من الذائقة الأدبيّة المرهفة، فهو لا يقدر على تمييز المستويات التعبيرية العالية، وإنما يأخذ بالمظاهر ويجتذبه الموضوع فيقع أحيانًا فى أخطاء غليظة فى الحكم والتقييم.

وأما على محمود طه، فإن الشهرة الواسعة التى نالها خلال حياته ترتبط ارتباطًا متينًا بجوهر شاعريته وخصائصها البارزة، بحيث كدنا ندرجها خاصيّة من خواص هذه الشاعرية تتصل بها وتنبع عنها. ولسنا نقول بهذا إنه نجا من رشاش الأخطاء العاميّة فى الحكم على شعره وتقييمه، وإنما نريد به الإشارة إلى أن ثمة ارتباطًا مكينًا بين خصائص شاعريته والشهرة التى أتيحت له، بحيث تكون هذه الشهرة ذات دلالة موضحة تلقى على ميزات فنّه ضوءًا لابدّ للناقد أن يلاحظه ويشخصه. ولذلك نبدأ هذه الدراسة بوقفة عند طبيعة هذه الشهرة وما تمثّله فى شعر الشاعر.

والصفة الكبرى لشهرة على محمود طه هى السعة، أعنى أنها شهرة عريضة تمتدّ حتى تشمل جمهورًا كبيرًا من القرّاء تختلف اتجاهاته ومشاربه وميوله وآراؤه.

فهو ينال حظوة عند الذين يتمسكون بتقاليد الشعر العربى القديم بحيث يحبّون شعره ويختارونه دون أن ينقص ذلك من حظوته عند عشاق الشعر الحديث. وهو أثيرٌ عند ذوى الثقافة المعقدة من القرّاء بحيث يجدون فى شعره مجالاً للتحدث عن كثير مما يحبّون الخوض فيه من قضايا الشعر الحديث واتجاهاته الفكرية، إلا أنّ ذلك لا يحول دون أن يحبَّ على محمود طه أولئك الذين لم تتح لهم فرص الثقافة العالية، فهم ما زالوا ذوى ذائقة بدائيّة فيها السذاجة والسطحية. وإلى جانب هذه الفئات التى قلّما تجمع على قراءة شاعرٍ واحد نجد فئاتٍ أخرى قامت بينها المعارك السجال على صفحات الصحف: مثل دعاة ما يسمّونه بالالتزام، فهؤلاء يجدون فى شعر على محمود طه ما يجعله وارداً فى نماذجهم التى يؤثرونها بالرضى، وفى مقابلهم دعاة الفن الخالص المنزّه عن الغرض -على حدّ تعبير كانْت- وهم أيضاً يؤثرون شعره ويحفظونه. ولا شك فى أنّ هذا الإجماع لا يقع مصادفةً، وإنما تنهض وراءه مقوّمات فى شعر الشاعر تجعله أثيراً عند هذه الجماعات المختلفة التى لم يؤلَف اجتماعها على الإعجاب بواحد.

أما المحافظون الذين يقدسون الصورة القديمة الصافية لشعرنا العربىّ - وقد بقيت تنقل ثابتة من صفحة إلى صفحة فى تاريخ آدابنا- فإنهم راضون عن على محمود طه لأنه رفض فى أغلب الحالات أن يخرج عن أسلوب الشطرين، وحرص على القافية الموحدة فى كثير من شعره بحيث اضطر - أحياناً - إلى إشباع حنينه إلى شعر المقطوعة باستعمال أساليب أخرى غير تنويع القافية، وبذلك نشأت فى شعره ظاهرة طريفة هى - فى حدود علمي- غير موجودة فى شعر سواه من شعراء العصر. وسنفصِّل هذا فى الفصل الذى ندرس فيه الوزن والقافية فى شعره. يُضاف إلى ذلك أنه أبى أن يقع فى تلك الزلة العروضيّة التى شاعت فى أيامه، وأعنى المزج بين بحرين من بحور الشعر العربىّ أو أكثر فى قصيدة واحدة، خلافاً لما تقبله الأذن السليمة. وقد أحتسب هذا الإباء مزيّة للشاعر لأن شعراء معروفين مبدعين مثل جبران وأبى ماضى وأبى شادى قد وقعوا فى هذا المزج وربما دعوا إليه أحياناً. فلقد مزج جبران خليل جبران بين وزنين فى قصيدته «المواكب» كما يلاحظ فى هذا المقطع منها:

والعدل فى الأرض يبكى الجنّ لو سمعوا ... به ويستضحك الأمواتُ لو نظروا

فالسجن والموتُ للجانينَ إن صغروا | والمجد والفخرُ والإثراء إن كبروا
فسارق الزهر مذمومٌ ومحتقرٌ | وسارق الحقل يدعى الباسلُ الخطر[1]
وقاتل الجسم مقتولٌ بفعلته | وقاتل الروح لا تدرى به البشرُ

ليس فى الغابات عدلٌ | لا ولا فيها العقابْ
فإذا الصفصاف ألقى | ظله فوق التراب
لا يقول السرو هذى | بدعةٌ ضدّ الكتاب
إن عدلَ الناس ثلج | إن رأته الشمسُ ذاب
أعطنىِ الناى وغنّ | فالغنا عدلُ القلوب
وأنين الناى يبقى | بعد أن تفنى الذنوب[2]

إن هذا المقطع، مثل سواه فى قصيدة «المواكب»، يبدأ بالبحر البسيط وينتهى إلى مجزوء الرَمَل، وهما بحران غير متجانسين وإنما كان جبران محمولاً بأنغام فلسفته الغنائية الرائعة، فلم يلاحظ عمق الانحدار من البسيط إلى الرمل. وفى مثل هذا المزج وقع إيليًا أبو ماضى وذلك حيث يقول:

أطار عنى النوم صوتٌ فى الدجى | كأنهُ دمدمةُ الشلاّلِ
يصرخ والريحُ تردد الصدى | فى أذُن الفضاءِ والتلالِ

يا ليلُ قف هنيهةً قبَالى
ترَى البرايا وأرَى الليالى

أنا الشادى أنا الباكى | أن العارى أنا الكاسى
أنا الخمرة والدنّ | أنا الساقى، أنا الحاسى[3]

وقد جمع فيه أبو ماضى بين بحر الرجز وبحر الهزج وهما متنافران بحيث مزّق تجاورهما، فى كل مقطع، وحدة القصيدة الموسيقية. وإذا كان جبران وأبو ماضى قد اكتفيا بهذا المزج بين بحرين، فإن أحمد زكى أبا شادى قد تخطّى ذلك إلى الدعوة الصريحة إلى ذلك فى أسلوب سماه بالشعر الحرّ[4].

ولقد كان على محمود طه، وهو يرفض هذه الدعوة إلى المزج بين البحور، أرهف سمعًا شعريًا من زملائه، ولا يقدح هذا فى سموّ شاعرية أبى ماضى وجبران

وهما من كبار شعراء العصر ومبدعيهم. ولعلّ ابتعادهما فى المهجر النائى وراء البحار قد أبعدهما عن جوّ الشعر العربى القديم بحيث حال ذلك دون أن ينضج لهما سمعٌ عروضى صافٍ يلتقط ما هو دقيق من لفتات الوزن. والشعراء يتفاوتون فى قوة أسماعهم. وقد شاع فى عصرنا هذا الضعف السمعى، وخاصة بعد أن وقع فيه هؤلاء الكبار الموهوبون فأصبح من المألوف أن تكون قدرة الشاعر على إبداع المعانى والصور أغزر من قدرته على تحسس الأوزان والأعاريض. وذلك مؤسفٌ. وعقيدتنا أنه سائر إلى الزوال لمجرد أن الأمة العربية تسير صُعُدًا نحو غدٍ أعظم وأكمل من ماضيها القريب.

* * *

ومهما يكن من أمر الأسباب والظروف فإنّ على محمود طه لم يقع فى هذا المزلق (باستثناء حالة واحدة لها حيثيات سنذكرها فى موضعها من الكتاب) فأبى أن يجمع بحرين فى قصيدة واحدة، وبذلك كسب تلك الطائفة من القرّاء الذين لم تهن عليهم قواعد القصيدة العربية فعزفوا عن قراءة ما يخالفها من شعر، وبقى على محمود طه يُقرأ بينهم باستمتاع وإكبار.

وأما عشاق الشعر الحديث فإن على محمود طه ينال الحظوة عندهم لأنه جدد مضمون القصيدة العربية ونقله إلى أفق الحياة المعاصرة وخطا فى ذلك خطوة يذكرها له المؤرخ الحديث بالثناء والتقدير. ولا ريب فى أنه لم يكن أول من فعل هذا، فقد سبقه وعاصره جبران وأبو ماضى ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبو ريشة وأبو القاسم الشابى ومحمد عبد المعطى الهمشرى وفوزى المعلوف وسواهم. غير أن قصائده قد جمعت حولها من قلوب القرّاء أكثر مما أتيح لهؤلاء الشعراء الكبار، ولم يكن سبب ذلك أن شاعرياتهم دون شاعريته، فهم بمجموعهم شعراء مبدعون لهم موهبة وأصالة، وإنما يكمن السبب فى أنه جمع فى شعره نِسَبًا متناسقة من الواقعية والخيال، فلا واقعيته بلغت مستوى الجفاف والغلظة ولا خياله صعد إلى ذروةٍ شاهقة لا يصلها الجمهور. وقد كان فى أيامه اتجاه واضح نحو ما يسميه أدباؤنا بالرومانسية ويقصدون به العاطفية الغنائية والكآبة والخيال وشيئًا من الاعتزاز بالشعر والعزلة. وقد لاح هذا الاتجاه أوضح ما يكون فى شعر على محمود طه بحيث كان خير ممثل للعصر.

أما جبران وإيليا أبو ماضى فإن على شعرهما مسحة ذهنيّة، وفيه شىء من الصرامة فى التعبير والقطعية الجازمة لا تفوت الناقد ملاحظتها. وتبدو هذه النزعة فى معانى القصائد وصياغتها معًا، وذلك يجعل شعرهما متعة للخاصة من المثقفين، ولذلك لم يصبح أىّ منهما شاعر جمهور مثل على محمود طه(٥).

وأما محمود حسن إسماعيل فقد كان وما زال شاعرًا «تتصوف» تعابيره و«تتبتل» صوره، إذا أنا استعرت لغته. إن ألفاظه تعيش حياة من الفكر قبل أن ترد فى شعره، وذلك يجعله أقرب إلى أن يكون شاعر الخواصّ حتى من جبران وإيليا أبى ماضى.

يضاف إلى ذلك أنه فى أغلب قصائده يضيِّع الإحساس بهيكل القصيدة فيغوص فى بحر من الصور يعرقل الشكل العام للقصيدة ويجعلها على شىء من الغموض والعسر. وهذا هو السبب فى أنه لم يكن قط شاعر جمهور وإنما بقى شعره متعة قلة منتخبة من القراء.

وأبو القاسم الشابى لم يكن يومًا شاعرًا يمثل رأى الجمهور الكبير فى الشعر، لأنه يغرق فى لجج موّارة من العواطف المشتعلة تكاد تخلو من عنصر الفكر والواقع كل الخلوّ. وقلما تطيق أغلبية الناس هذا الإغراق العاطفى الذى يحرق النفس ويدفع بها ضحية على مذبح الحب والجمال. ومثل أبى القاسم فى هذا زميله الموهوب محمد الهمشرى. وقد اندفع فى دروب الحواس متأثرًا، فيما يلوح، بشاعره الإنكليزى الأثير «جون كيتس»، مرتفعًا مثله إلى آفاق الجمال المجرّد الذى يجعله أعلى من المستوى العامّ للعصر بحيث لا يمثله ولا تندفع إلى قراءة شعره الجماهير.

ولقد ساهم على محمود طه - مع زملائه - مساهمةً كبيرة فى تجديد الشكل الصياغىّ للقصيدة العربية. وكان الشعراء قبل عصرنا يسيرون على نهج الأسلاف فى اعتبار القصيدة مجموعة أبيات متجاورة يستقل الواحد منها عن الآخر إلى درجة تسمح ببناء النقد الأدبى على استحسان هذا البيت أو ذاك بحيث يصح أن يفضّل شاعرٌ على شاعر بمجرّد بيت قاله. وكانت القصيدة -على هذا الاعتبار- تضمّ مجموعة من المعانى تتعلّق بالموضوع لا يربطها رابط عضوىّ يشدّها من الداخل. وقد بقى هذا الأسلوب غالبًا حتى على شعر شوقى صاحب الفضل الكبير فى ضروبٍ كثيرة من التجديد، فإن شعره بقى «شعر بيت» ولم يخرج إلى آفاق القصيدة ذات

الإطار إلا نادراً . ولقد خطا على محمود طه خطوة كبيرة فى طريق القصيدة الموحدة المصوغة فى هيكل، وله قصائد تبلغ القمة فى هذا مثل: «رجوع الهارب» و«أغنية ريفية» و«القمر العاشق» و«التمثال» و«انتظار» و«الله والشاعر» وسواها[٦].

وعلى محمود طه -كما ذكرنا- شاعرٌ يقرؤه المثقفون الذين يهمّهم أن يكون محتوى الشعر المعاصر على شيء من عمق الفكر وبعد المعنى. وهؤلاء يقرأون شعره لما فيه من رموز، وصور، وعواطف مصقولة، وذاتيّة متفرّدة أصيلة يملكها شاعرٌ ذو ثقافة حديثة فيها غير قليل من تعقيد العصر وبُعد آماده الفكريّة.

ومن هذه النخبة التى تقرأ شاعرنا طائفة من النقّاد المجدّدين مثل أنطون غطاس كرم، الذى رأى فى شعره ملامح من الرمزية وإن لم تكن كاملة فقال: «فنراه فى شعر على محمود طه يأتى فلذات تقلّها صور متحركة متجردة، فيها النغم الإيحائى متزاوجاً مع ظلال المعانى، ورؤى الطيف الخفيف على الألوان، والاستعارات المرشحة والتشابيه وقد سقطت عنها أدواتها». وما يأخذه الكاتب بعد ذلك على الشاعر منظور إليه من وجهة نظر المذهب الرمزى لا من وجهة نظر «الشعر» على العموم. ولعلّ الناقد الفاضل يشاركنا الرأى بأن بساطة هذه الرمزية التى اصطبغ بها شعر على محمود طه و«خفّتها» هى التى جعلته أوسع شهرة من شعراء الرمزية المعنين الذين ذكرهم مثل سعيد عقل الذى يبقى شاعراً يقرؤه الخاصة ولا يعرفه الجمهور.

وإذا كانت الكثرة الكبيرة من القرّاء تختلف مع النخبة المثقفة فى اتجاهاتها، لما يغلب على ذوقها من عموم وتحفظ وإيثار للشعر السهل الذى لاتغور أعماقه بحيث تبعد، فإنها تتفق مع النخبة فى إيثار شعر على محمود طه، وذلك بسبب الغنائية القوية التى يتسربل بها حتى أعمق شعره، مثل قصيدته «التمثال» التى يرمز فيها إلى الأمل الإنسانى وصلته بالزمن فى حبكة شعرية بديعة. ومثل قصيدة «رجوع الهارب» وهى صورة منغومة مموسقة للفكرة الفلسفية حول علاقة الحب بالحرية. وأغلب الظن أن القارئ الذى يلتمس الشعر المألوف المعانى، السهل الألفاظ لا يفهم المضمونات الفكرية فى هذا الشعر العالى، إلا أنه مع ذلك يقرؤه ويحبه لأنه يملك إلى جانب العمق والرمز -مما لا يفهم هذا القارئ- موسيقى عذبة وصوراً لدْنة حلوة وعواطف إنسانية

مما يتحسس كل إنسان فى بساطة فطرته. وهذه القدرة على الجمع العبقرى بين الموسيقى والعمق خاصية يملكها عظماء الشعر وحسب.

وأما اتفاق أنصار الالتزام وأعدائه على الإعجاب بشعر على محمود طه فأغلب الظن أن سببه يكمن فى سعة أفق الشاعر وتنوّع موضوعاته. ذلك أنه لم يقصر شعره على اتجاه معين وإنما فتحه لشمس الحياة وظلامها وهوائها وعطرها، فكتب فى كل ما تتسع له حياته من معانٍ وأجواء دون أن يقتصر على جانب واحد أو جانبين كما يصنع سواه. وهو، فى هذا، يخالف أولئك الذين يختصون بتصوير جهة واحدة من جهات الحياة مثل الشاعر سليمان أحمد العيسى الذى وهب شعره للتغنى بالقومية العربية أروع غناء فكان شعره ساعة حية يتحرك عقرباها مع دقات قلب العروبة النابض. ومن هؤلاء المختصين الشاعر نزار قبانى وقد قصر شعره على وصف الحب وأجوائه وأحاسيسه، على جمال فائق فى التعبير، وغزارة موهوبة فى الصور، مع كثير من الإسفاف والشناعة الخُلقية تنتقص من جمال شعره. ولا يقدح فى هذا الاختصاص بجانب واحد، ما قد تَصحّ لسليمان من مناسبة عاطفية نادرة ينظم لها قصيدة حب، ولا ما قد ينظم نزار قبانى من شعر اجتماعى أو سواه. وأما على محمود طه فإنه قد كتب فى كلا الاتجاهين بحيث يصح أن يصنف شاعر حب وشاعر سياسة، لأنه كلاهما ولأنه شاعر اتجاهات أخرى سنذكرها فى موضعها من الدراسة. وقد كانت هذه الخصلة عاملاً مساعداً فى وثوب شهرته إلى أوساط كثيرة ما كانت لتصلها لولاها.

* * *

وفى مقابل هذه الشهرة الواسعة لم يحظ على محمود طه بعد بدراسات جيدة عن شعره، إلا إذا استثنينا اليسير النادر. نعم، لقد كتب فى الثناء على قصائده كثيرون، وخاصة بعد صدور ديوانه «ليالى الملاح التائه» سنة ١٩٤٠، ولكن أغلب تلك الكتابات كانت على مستوى التعليق المعجب الذى يستعرض القصائد بالاقتطاف منها دون أن يغوص فى أحكام ناقدة لها صفة العمق والتثبت، وقد خُص الشاعر بصفحات معدودات لا تصل فى أحسن حالاتها إلى أكثر من ثلاثين صفحة فى بعض كتب الدراسات الأدبية الرصينة التى تتناول الشعر المعاصر. وذلك قليل فى حق شاعر مثله يستحق أن تفرد لدراسة شعره كتب كاملة ينصرف مؤلفوها إلى تقييم جوانب شعره وأسلوبه وآرائه وحياته.

وإنى لأرجو أن تكون هذه الدراسة، على ما يشوبها من نقص وقصور، مثاراً لدراسات جديدة عن على محمود طه، وأرجو فوق ذلك أن ينشط أصدقاء الشاعر إلى تسجيل ما يعرفون من تفاصيل سيرة حياته، وجمع ما قد يكون كتب من رسائل أدبية وسواها مما قد يلقى ضوءاً على شعره. وبذلك يعينون النقاد على دراسة شعره من جوانبه النظرية..وأرجو ألا يخفى أن كل ما فى هذا الكتاب يتناول الجانب الفنى من شعره، دون أى ارتكاز إلى حياته. وسبب ذلك واضح، فلا أنا قد عرفت الشاعر معرفة شخصية، ولا سيرة حياته قد كُتبت. وقصارى ما أعرف عن وقائع حياته، تلك الصفحة التى أثبتها الناقد الفاضل الدكتور شوقى ضيف فى كتاب (الأدب العربى المعاصر فى مصر) وقد أشرت إليها غير مرة فى ثنايا هذا الكتاب.

وبسبب هذا النقص فى ما نعرف من حياة الشاعر، أجدنى أحس بالحرج من أن يكون قد وقع لى استنباط استخلصته من نصوص شعره، ثم تكشف الأيام أنه لم يكن دقيقًا، وأن تفاصيل حياة الشاعر تنقضه. ومن الشعراء من يعبِّر عن أشياء يتمناها فيصفها وكأنها واقعة مع أن واقع حياته يناقضها كل المناقضة.

ومهما يكن من شىء فإن دراستنا هذه لا تتصل بسيرة حياة الشاعر، وإنما هى دراسة نقد وتقييم لشعره وحده، فإذا مسَّت أحداث حياته فإنه مساس عرضى جانبى. وما دام حسن النية إزاء الشاعر وشعره موفوراً وفرة أنا مطمئنة إليها كل الاطمئنان، فعسى أن أكون فى استنباطاتى غير بعيدة عن الوقائع التفصيلية لحياته. وأسأل الله أن يضفى خصوبة العمق والإبداع على ما أكتب، لعلَّ وردة فكريَّة حمراء تتفتق بالعطر واللون فأهديها إلى هذا الشاعر الفذ الذى لم ينل حقَّهُ من التقدير.

نازك الملائكة

البصرة فى ١٩٦٤/١١/١٦

القسم الثاني

نظرات فى سيرة الشاعر

كان مولد الشاعر على محمود طه فى أوائل القرن العشرين سنة١٩٠٢ فى بلدة المنصورة بمصر، وكانت أسرته على شئ من اليسار والثقافة. وفى طفولته دخل «الكتّاب» ثم المدرسة الابتدائية. ولم ينل تعليمًا ثانويًا كاملاً، وإنما اكتفى بما درس فى مدرسة الفنون التطبيقية التى التحق بها بعد المرحلة الابتدائية وتخرج فيها سنة ١٩٢٤، وعمره إذ ذاك اثنتان وعشرون سنة، ومن ثم عُيِّن فى هندسة المبانى بالمنصورة، وهى وظيفة شغلت من حياته سنوات كثيرة.

ونلاحظ من مراجعة برنامج دراسته هذا أن الدراسة الثانوية قد فاتته، وبذلك ضاعت عليه الفرصة التى يبنى فيها الطالب المعاصر ذهنه العلمى ويروضه على التفكير المعقد. فإن المرحلة الثانوية تقدم للطالب معلومات عامة تلخِّص له كل ما هو أساسى فى مواد العلوم والآداب، وبذلك تتيح له فرصة لتكوين أساس فكرى له صفة الشمول، حتى إذا تفرَّغ فيما بعد للتخصص والاطلاع الشخصى أُتيح له ذلك على خير وجه بما يملك من علم سابق بموضوع الاختصاص، وبما يختزن فى ذهنه من أسس العلوم الأخرى التى توسع آفاق الذهن وتعينه على الموازنة والاستنباط. وهذا النقص فى دراسة شاعرنا قد فوَّت عليه أن ترسخ قدمه فى معرفة قواعد العربية وآدابها وذلك أمر نلحظ مظاهره فى أجزاء ديوانه بما يفوته من المعانى المضبوطة، للألفاظ، وبما يقع فيه من غلط نحوى وإملائى ولغوى.

وأهمّ ما تميّزت به المرحلة التالية من حياته حين كان يشتغل بهندسة المبانى جولات فى محيط المنصورة والبلدان المجاورة لها مثل دمياط، وقرية السنانية، ومصيف رأس البرّ، وبحيرة المنزلة. وقد وصف هذه المشاهد فى قصائد ديوانه الأول البديع «الملاح التائه» ومنها قصيدة «فى القرية» التى صوّر فيها سنانية دمياط وهذا مقطعٌ منها يذكر فيه عهوده فى هذه القرية بكثير من الحنين واللهفة:

إنى لأذكـــر حقلـــنا ولــــياليًا ... أزهـرن فى ظـلّ لـديه وريــف
ومراحنا بقرى الشمـــال وكـوخنا ... تحت العرائش فى ظلال اللـوف
نلقـى الخمـائل بالخمـائل حولــنا ... متعانقـات سابغـات الفـوف
ذكرى الطفولةِ أنت وحدك للصبا ... حُلُـــمٌ يرفّـهُ عـنه بالتشـويف
يا ربّ رســم من ربوعــك دارس ... قصر الثواء به وطال وقــوفى
إنى طـويت العـيش بعـدكِ ضاريًا ... فى الأرضِ منفردًا بغير ألـيف[٧]

ونحن نستدلّ من هذه القصائد وسواها فى «الملاح التائه» أن على محمود طه قد عرف الحبّ فى هذه الفترة من حياته وسعد به سعادة روحيّة عميقة ملأت كيانه وفجّرت نبع شاعريته. على أن تلك القصائد تدل أيضًا على أنه إنما نظمها بعد انصرام ذلك الحبّ وضياع أيامه وأفراحه، فهو يغنى ليتأوّه ويحنّ ويتذكر. ومن ثم، فإن حكايات الحبّ تبدو لنا من وراء زُجَاج الذكرى يغيم عليها الدمع والضباب. وإننى لأميل إلى أن يكون الشاعر قد أتلف قصائد سابقة لهذا الديوان صوّر فيها ذلك الحبّ خلال «التجربة» وإنما امتنع عن نشرها لأنها لاحت له فجّة مثل شعر كل مبتدئ. على أن هذا ليس أكثر من افتراض لا سبيل إلى القطع به ما دمنا لا نعرف السيرة المفصلة لحياة الشاعر النفسية والعاطفية. كل ما نعرفه ويحق لنا أن نتحدث عنه هو القصائد المنشورة فى «الملاّح التائه»، وفيها نبرة عتاب لحبيب يخاطبه الشاعر بضمير المذكر، ومن هذه القصائد نفهم أن صفاء الحب قد مضى وعهود السعادة قد تبددت وضاعت وحلّ مكانها البعد والظلام والكآبة، ومثل ذلك مما نجد فى هذه الأبيات الجميلة:

يا صخور الوادى يضجّ عليها الـ ... ـبحر فى جهشة المحبّ الغيورِ
يا رمال الكثبان تنقش فيها الريح ... أسطـــورة الحـياة الغـــرور
يا حفاف الأمــواج تحلم بالإيـ ... ـناس من كوكب المساء الصغيرِ
يا نسيم الشمال يعبث بالرعد ويهفو على الرشاش النثيرِ
أنـت يا من شهـدت فجر غرامـى ... ووَعيــت الغــداة سرّ الدهـورِ
أين أخفــيت أمســياتى اللواتـى ... نزعَـتها مــنى يـد المقـــدورِ
أمحاها الزمــانُ أم حجبـــتها ... مـن عــواديه ماحـيات الـبدورِ

بدلَتنى الأقدار منها بليلٍ ... مدلهمّ الآفاق جمّ الستورِ
غشى العينَ ظلُّهُ وتمشت ... فى دمى منه رعشة المقرورِ
لك يا شاهدات حبى أتيت الآ ... ن أقضى حق الوداع الأخيرِ
فانظرى ما ترين غير شقىّ ... طاف يبكى بالشاطئ المهجور(٨)

إن فى هذه الأبيات نغمًا من الحزن والأسى لا يخفى، فضلاً عمّا تشير إليه من حس مشبوب وشاعرية مبشرة تتفتّح زاخرة بالحياة والخصوبة. وتدلّ الأبيات - فوق ذلك - على ما فى طبيعة الشاعر من وفاء لمشاهد الصبا وتعلّق بها، وتلك صفة نلمسها فى مواضع كثيرة من ديوان «الملاح التائه»، ومنها ما يذكر فى قصيدة «الأمسية الحزينة» وقد قدّم لها بأسطر من النثر قال فيها: «هنالك بين الأمواج الزرقاء يمتدّ برزخ من الرمال بين شاطئ البحر الأبيض وبحيرة المنزلة، حيث تشرف أكواخ أشتوم الجميل من بوغازها الصامت على آثار قلعة متهدمة جلسنا عليها أيام صبانا نمرح فى أمسية هانئة بين رمال وصخور وأمواج. زرنا هذه البقعة ذات مساء قريب فى جوّ عاصف فهاجت بنا ما هاجت من أحلام وآمال اطّردت فى هذه القصيدة تحيّة الروح إلى أمسيتها المحزونة»: وهذه افتتاحية القصيدة فيها الدلالة على حسّ الشاعر الرهيف وتعلقه بالماضى.

جددت ذاهب أحلامى وليلاتى ... فهل لديك حديثٌ عن صباباتى
للحبّ أول أشعار هتفتُ بها ... وللجمال بها أولى رسالاتى
يا كعبة لخيالاتى وصومعةً ... رتلتُ فى ظلّها للحسن آياتى
عليك وادىَ أحلامى وقفتُ أرى ... طيف الحوادث تمضى بعد مأساة
آوى إلى جنبات الصخر منفرداً ... أبكى لأمسية مرّت وليلاتِ
قد غيّرتنا الليالى بعدها سيراً ... وخلّفتنا العوادى بعض أشتاتَ
تلفّت القلبُ فى ليلاءَ باردة ... يبكى لياليَك الغُرّ المضيئاتَ
وذكرياتٍ من الماضى يطالعها ... بين الحقول وشطآن البحيرات(٩)

ويبدو على هذه القصائد تأثّر واضح بشعر الشاعر الفرنسى لامارتين، تعكسه حدّةُ العاطفة فى بكاء انصرام الزمن وتغيّر الأشياء. ويؤيّد هذا ما نراه من ترجمته لقصيدة «البحيرة» المشهورة.

وفى هذه الفترة انصرف الشاعر إلى دراسة الأدب الفرنسى دراسة شخصية اعتمد فيها على نفسه. ولعلّ ذلك كان بتأثير من صديقه الكاتب المعروف أحمد حسن الزيّات مترجم «روفائيل»، وهو من أدباء المنصورة، وقد أهدى إليه الشاعر، فيما بعد، ديوانه «زهر وخمر». والظاهر أن صلةً من الصداقة والودّ قد قامت بين الكاتب والشاعر فى تلك الأيام، وكان من ثمراتها ترجمة «البحيرة» للامارتين، وقد استطاع على محمود طه فيها أن يلتقط روح القصيدة وجوها التقاطًا رائعًا، على الرغم من أنه قد تجوز فى تفاصيل المعانى أحيانًا.

ومهما يكن من أمر، فإنه قد اندفع إلى دراسة الأدب الفرنسى فى هذه المرحلة من حياته الأدبية، ويبدو لنا أنه كان شديد الطموح إلى أن يكتسب ثقافة أدبية واسعة يدفعه إليها حبه العميق المتحمّس للشعر وإيمانه بشاعريته. ونظنه قد حقق جانبًا من طموحه هذا، فإن شعره على العموم يعكس ثقافة مقبولة بين شعراء أيامه. ولئن كانت صفة هذه الثقافة هى الامتداد لا العمق، فلقد كان سبب ذلك ما فاته من دراسة علمية دقيقة كما أسلفنا.

وفى تلك الأيام من حياة الشاعر، ما بين سنة ١٩٢٧ و١٩٣١، كان فى المنصورة شعراء آخرون يثبون إلى مدارج الشعر مع على محمود طه، وهم: إبراهيم ناجى، وصالح جودت، ومحمد الهمشرى.

وقد نشأت بينهم صلة من الصداقة الأدبية فكانوا يجتمعون فى الأماسى على النيل ويتحدثون فى موضوعات الشعر والأدب. ومن آثار هذه الصداقة أن لكل من على محمود طه وإبراهيم ناجى قصيدة عنوانها «صخرة الملتقى»، وذلك أمرٌ يُشْعر بأنّ للموضوع قصة ما. ولعلهما قد زارا هذه الصخور معًا فكتب كل منهما قصيدة لها. وإنى لأجدنى أتساءل: من منهما هو الذى أطلق هذا الاسم الجميل على الصخرة؟ على أن القصيدتين، وقد اتفقتا على العنوان الملْهم، قد اختلفتا فى الموضوع والأسلوب والعاطفة اختلافًا بيّنًا، فكانت قصيدة إبراهيم قصيدة حبٍ فيها الذكرى والحنين والأسى المتحرّق، بينما سرى عرق الفلسفة والتأمل فى قصيدة على محمود طه فانتهت إلى عوالم الفكر والروح وراء المادة والحياة اليومية. أما إبراهيم ناجى فإنه يتذكر اللقاء فى ظل صخرة الملتقى وما صار إليه الحبّ من فراق فيغرق الصخرة فى سيل من مشاعره وحواسّه الرقيقة:

سألتكِ يا صخرة الملتقى ... متى يجمع الدهرُ ما فرقا؟
فيا صخرةً جمعت مهجتين ... أفاءا إلى حسنها المنتقى
إذا الدهر لجّ بأقداره ... أجدّا على ظهرها الموثقا
قرأنا عليك كتاب الحياة ... وفض الهوى سرّها المغلقا
نرى الشمس ذائبةً فى العباب ... وننتظر البدر فى المرتقى(١٠)

وأما على محمود طه، فإنه يرى فى الصخرة عوالم بعيدة من الأسرار لأنها ملتقى البحر والصحراء، تلتقى عندها رموز الحياة والموت وتستثير فى نفس الشاعر من المعانى ما يغرقه فى بحر التأملِ والفلسفة:

جاورتها الصحراء تستشرفُ اليم وقر المحيط جنبَ الفلاةِ
أبديّان قد أفاءا إليها ... لم تجمّعهما يد الحادثات
وجدا الملتقى عليها فقرّا ... بعد آباد فرقة وشتاتِ(١١)

وما لبث على محمود طه، أن اتصل بالصحافة الأدبية فى القاهرة، وقد صادف فى تلك الأيام صدور مجلة (أبولو) سنة ١٩٣٢، ومجلة الرسالة سنة ١٩٣٣، فراح الشاعر يكاتبهما وبدأ اسمُهُ يُعرف فى أوساط الأدباء(١٢). وسرعان ما أتيحت له فرصة للانتقال إلى القاهرة والعمل بوظيفة فى وزارة الأشغال. وهنالك استطاع أن يقدّم أول مجموعة من شعره إلى المطبعة فى ديوان سماه «الملاح التائه» صدر فى القاهرة سنة١٩٣٤، وقد أهداه: «إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول، إلى التائهين فى بحر الحياة، إلى رواد الشاطئ المهجور» ومن هذا الإهداء نستطيع أن نستخلص روح الشاعر فى هذه الفترة ومضمونات شعره.

ولابد لنا هنا أن نلفت النظر إلى حقيقة لا نرى أحدًا غيرنا يقف عندها وهى أن ديوان «الملاح التائه»، وهو الديوان الأول للشاعر، قد صدر حين بلغ الشاعر الثانية والثلاثين من عمره. وهذه سن عالية إذا قسناها بتاريخ أول مجموعة شعرية تصدر لشاعر. فقد توفى أبو القاسم الشابى عن ستة وعشرين عامًا فكل شعره مكتوب قبل هذه السن، وقد صدر ديوانى الأول (عاشقة الليل) وعمرى أربع وعشرون سنة. ومثل هذا شائع فى تاريخ الشعر العربى وسواه. وما يهمنا من دلالة هذه الظاهرة فى سيرة على محمود طه أن «الملاح التائه» لم يكن شعر فتىً يافع فى حدود العشرين

ينظر إلى الحياة فى سذاجة الصبا ولهفته، وإنما كان شعر رجل ناضج بحيث عبّر عن عواطفه وآرائه تعبيراً يمثل شخصيته تمثيلاً مقبولا. ونحن نلح على هذه النقطة لأننا سنحتاج إلى الوقوف عندها فى فصول تالية من هذا الكتاب.

وخلال السنوات التى أعقبت صدور «الملاح التائه» اتسعت شهرة الشاعر وفتحت كُبريات الصحف صدورها لشعره وكان ينشر قصائده فى الرسالة والثقافة والمقتطف والمقطم والأهرام والدستور والسياسة الأسبوعية وسواها. وفى صيف عام ١٩٣٨ وقع له الحادث الذى كتب له أن يقلب حياته وشعره وهو سفره إلى أوربا للاصطياف حيث زار إيطاليا ووقف بمدينة فينيسيا وحضر ليالى «الكرنفال».

ومن هذه الزيارة نبعت قصيدته المشهورة «أغنية الجندول» التى نشرتها مجلة المقتطف فى حينها. وقد أحدثت هذه الأسفار أثرًا قويًا فى نفسه فخلقتْ فى شعره اتجاهات جديدة إلى المرح والعبث والتنقُّل، ومصداق هذا ما نقرأ له فى قصيدته «بحيرة كومو»:

شاعرَ النيل طُفْ بها	غنّها كلّ مبتكر
الثلاثون قد مضت	فى التفاهات والهذر
فتزوّدْ من النعيم	لأيّامك الأُخَر
أين وادى النخيل أم	قاهريّاته الغُرَر
لا تقل أخصب الثرى	فهنا أورق الحجر
ههنا يشعر الجماد	ويوحى لمن شَعَر(١٣)

ونحن إنما نقف عند هذه القصيدة فى تعليقنا على سيرة الشاعر لأننا نجدها نقطة التحوّل فى هذا الجانب من عواطفه. فكأنها جرس يدقّ منبهًا إلى أن معالم الطريق قد تغيّرت فجأة. وكان عمر الماضى فى «وادى النخيل» ستًّا وثلاثين سنة لا ثلاثين كما يقول، وقد اضطره الوزن إلى هذا التساهل فى مسألة العمر. وعلى شاطئ بحيرة كومو خلع على محمود طه هذه السنوات وسمّاها «تفاهات وهذرًا» دون أن يستثنى منها حتى ديوانه الجميل «الملاح التائه» الذى هو فى رأينا خير شعره على الإطلاق لا يدانيه إلا مجموعة من قصائد الديوان التالى له «ليالى الملاح التائه» الذى يحمل بقايا من روح تلك الفترة الموهوبة الأولى من حياة الشاعر، فترة الشباب والخصوبة.

وتدلّ المظاهر، كما تصورها قصائد ليالى الملاح التائه، على أن ذلك الحب الروحانى الجميل الذى عرفه الشاعر فى المرحلة الأولى، قد نُسى وانشغل عنه الشاعر منذ اليوم بأوربية تروح وأوربية تأتى: أنصاف أديبات وشاعرات وراقصات من بافاريا وفارسوفيا واسكندنافيا وأميركا. لكل رحلة صديقة، ثم يذهب الصيف وتنصرم الذكرى فلا تترك حتى شعراً جيداً فى مستوى القصائد الأولى العظيمة إلا ما ندر.

وفى سنة ١٩٤٠ جمع قصائده التى كان نشرها خلال ست سنوات وضمّها فى ديوان أسماه «ليالى الملاح التائه» صدر ذلك العام. وفى الوقت عينه غنى محمد عبدالوهاب أغنية الجندول غناءً رائع الجمال فلفت أنظار مستمعيه فى العالم العربىّ إلى هذا الشاعر ذى الموسيقى العالية والروح الجذابة فكانت الأغنية خير دعوة لقراءة المجموعة. وما لبث الديوان أن أثار دوياً من الإعجاب فى الوطن العربى حتى ما كادت تخلو صحيفة أو مجلة صدرت فى تلك الأيام من مقال ثناء عليه بقلم ما. وكان أغلب الكتّاب يقتطفون أبياتاً من الجندول، وخمرة نهر الرين، وبحيرة كومو، وتاييس الجديدة، معلنين إعجاباً خاصاً بها. وهى القصائد الأوربية التى دعا فيها إلى المرح والتحلل من قيود المحافظة للانطلاق فى ركب المدنية الغربية. كما وقف الكتّاب عند قصيدة «القمر العاشق» لا عن تقدير لكمالها الفنى ومسحة البراءة فى بطلتها، وإنما لأنها قصيدة حسيّة تصور عاشقاً «عربيداً بكل مليحة يُغْنى».

ومهما يكن؛ فإن مجموعة «ليالى الملاح التائه» قد جاءت الشاعر بالشهرة العريضة التى يستحقها ورفعتْهُ إلى مرتبة الشعراء الكبار المعدودين. ونحن نذكر هذا، لأن هذه الشهرة جعلت اتجاهات الشاعر الحسيّة تسرى مع موسيقى شعره فتؤثر فى كثير من الشباب اليافع الذى كان، إذ ذاك، يهيىء نفسه للمستقبل الفنىّ. وفى مجلات ذلك العهد وصحفه أمثلة كثيرة لقصائد المقلدين والمعجبين من الشباب وغير الشباب. فلقد كان على محمود طه أحد الأعلام الذين يجب أن يُدرس تأثيرهم فى شعرنا المعاصر. وأنا أقترح على بعض طلبة الماجستير أو الدكتوراه فى الأدب المقارن أن يتفرّغ لمثل هذه الدراسة لما فيها من تشخيص للتيارات الكبيرة التى كوّنت مجرى شعرنا الحديث.

وخلال السنين التالية ترك الشاعر وظيفته فى وزارة الأشغال واشتغل مديراً للمعرض الخاص بوزارة التجارة. وبقى يسافر إلى أوروبا فى الصيف مواصلاً نظم

القصائد فى مشاهدها. وفى سنة ١٩٤١، صدر له كتاب من النثر الخفيف سماه «أرواح شاردة» وجمع فيه مادة مختلطة فى الأدب والأسفار، وضم إليه مجموعة صغيرة من القصائد المترجمة عن شعراء إنكليز وفرنسيين. ولولا هذه القصائد لما كانت للكتاب قيمة أدبية. ولعله لا يقرأ إلا لأن مؤلفه هو على محمود طه.

وقد تحوّل اتجاهه بعد صدور «ليالى الملاح التائه» فأصدر فى سنة ١٩٤٢ قصيدة فلسفية طويلة سماها «أرواح وأشباح» واتخذ لها صيغة حوارٍ مسرحىّ شخصياته غير عربيّة، وقد اختارها واستلهمها مما يعرف من أساطير اليونان وما كُتب حولها.

وفى سنة ١٩٤٣، صدر له ديوان ثالث عنوانه «زهر وخمر» وكان فى مستواه الفنىّ دون الديوانين السابقين على العموم، وقد بدأت علامات البرودة العاطفية تبدو على شعر الشاعر بعد أن جاوز الأربعين. ولا نجد فى هذا الديوان قصيدة يرتفع فيها الشعور إلى ذروة عالية غير القصيدة الرائعة «طارق بن زياد من شاطئ إلى شاطئ».

وفى سنة ١٩٤٤، أصدر مسرحية غنائية عنوانها «أغنية الرياح الأربع» فيها شعرٌ جميل ذو موسيقى عالية وصور، غير أنها فى شكلها تخالف المألوف من قواعد فن المسرح وأصوله. وسنترك التعليق عليها إلى موضعه من الكتاب.

وفى سنة ١٩٤٥، صدرت مجموعة شعرية رابعة هى «الشوق العائد» كانت فى مستوى المجموعة الثالثة، وبعد هذه السنوات الخمس، التى صدر له فى كل منها كتاب، استراح سنة لم ينشر فيها شيئًا ثم طلع على القراء بديوان ضعيف على العموم فى روحه ومستواه الفنىّ سماه «شرق وغرب» وكان صدوره سنة ١٩٤٧. وفيه شكا الشاعر المرض والشيب قائلا:

فزعــتُ لكــم من وراء السقــامِ	وقد جلّل الشيب رأسى اشتعالا
وما إن بكيت الهوى والشــباب	ولكــن بكــيت العُــلى والرجــالا

وما أنبلَهُ بكاءً، وما أجدر على محمود طه بمثله وهو شاعر العروبة والبطولة والإنسانية. نقول هذا ونحن نرى أن هذه الدموع العظيمة، على العلى والرجال، تقف متعارضة مع بعض مواقف الشاعر فى طلب المتعة الحسية فى ديوانه «شرق وغرب» وسواه من دواوينه بعد «الملاح التائه». لأن هذا التعارض ظاهرىّ وحسب، فقد كانت

روح هذا الشاعر تنظر دائمًا إلى ما هو عالٍ ونبيل وجوهرىّ فى طبيعة الإنسان، وقد أوردنا عبر هذا الكتاب، من صور هذا الميل الروحانى عنده ما نرجو أن يكون كافيًا لأن يدفع عنه تهمة مثل «الأبيقوريّة» التى ينسبها إليه الدكتور محمد مندور فى كتاب له(١٤).

وفى سنة ١٩٤٩ توفى على محمود طه عن عمر لايتعدى السابعة والأربعين وبموته تقطعت أوتار قيثارة موهوبة ملأت القلوب سنوات كثيرة وخلقت جواً من الموسيقى الرقيقة، والصور العذبة، والروحانية. ولعلنا، حين ننظر إلى تتابع دواوينه منذ سنة ١٩٤٠ إلى ١٩٤٧، نميل إلى الشعور بأن نداء الموت المرتقب كان يبلغ روحه على غير ما وعى منه، فاندفع ينظم الشعر فى ولهٍ وسرعة وقلق وكأنه يريد أن يسبق الموت، ومثل هذا التلقّى الحساس لا يُستغرب من على محمود طه وهو من نعرف بين المؤمنين بعالم الروح وخفاياه. وقد يكون اندفاعه إلى إمتاع الحواس، فى سنواته الأخيرة، صادراً عن شىء من ذلك الشعور المبهم بالموت الراصد وراء المنحنى.

ولقد شهد قبل موته تلك المأساة السوداء التى هزت كل قلب فى الوطن العربى، شهد ضياع فلسطين وأحس مرارة السخرية فى رجوع سبعة جيوش عربية مدحورة أمام شرذمة من الدخلاء الذين لا تربطهم لغةٌ ولا تقاليد ولا دم ولا نسب ولا قيمٌ روحية ولا مُثل حضارية.

ولاشك فى أنه مات حزين القلب، فقد كان من أشدّ المتحمسين للقضايا العربية، وقد دعا إلى الوحدة فى وقت كانت السلطات الحاكمة فى مصر تحاول فيه إرغام أبنائها العرب على اتخاذ الفرعونية مكان القومية. ومن حقه علينا أن نذكر له هذا الموقف العربى الأصيل الذى يؤكد حبه للحق وجرأته فى رفع صوته، كما يدل على إيمانه وقوة حسّه.

الباب الأول

موضوعات شعره

١- القصائد العاطفية

٢- القصائد الفكرية

٣- القصائد الإنسانية والقومية

٤- قصائد المناسبات

تمهيد

موضوعات الشاعر

يكاد الموضوع يكون قيمة حديثة في أبحاث النقد العربى، فإذا منعتنا بعض الاعتبارات والحيثيّات من أن نعمم هذا الحكم تعميمًا كاملاً استطعنا أن نقول على الأقل، إنه لم يبرز هذا البروز إلا فى عصرنا، فلقد كانت الموضوعات التى ينظم فيها الشعراء العرب معدودة محدودة لاتخرج عن إطار هذه الأبواب العامة الكبيرة: المديح والهجاء والغزل والفخر والحماسة والوصف والإخوانيات والتصوف. وكان الشعراء يكتبون فى هذه الأبواب الواسعة فلا يكون التفاوت بينهم إلا فى أساليبهم الشعرية وتفصيلات المعانى الجزئية التى يستعملونها. ولذلك قالوا إن المعانى مبذولة على قارعة الطريق وإنما المهم صياغتها وإبرازها. وكانوا، بسبب نظرتهم هذه، يقسمون دواوين الشعراء بحسب الموضوعات قائلين: باب الحماسة، باب الغزل، ونحو ذلك، وكأن هذه الأبواب العريضة موضوعات تدخل تحتها التفاصيل كلها. ولذلك لم يعنوا بوضع عناوين لقصائدهم وإنما كتبوا: قال يهجو، قال يتغزل.

وقد مضى هذا كله وانصرم فى عصرنا فأصبح للقصيدة موضوع خاص بها غير الباب العام الذى يمكن أن تصنف إليه. وقد تبع هذا التطور زيادة فى الموضوعات، ومن ثم برزت الفروق بين الشعراء على شكل لم يتح لشعرائنا القدماء. ومع ذلك فإن الأبواب العامة ما زالت قائمة بحيث نستطيع أن نستعملها فى دراسات النقد. فإن من الشعراء اليوم من يؤثرون الموضوعات ذات الطابع الإنسانى، ومنهم من ينذرون موهبتهم الشعرية للتغنى بالقومية العربية وآمالها وأمجادها، ومنهم من يملك ميلاً فلسفيًا؛ بحيث تجتذبه الموضوعات الذهنية، وآخرون لا يهتزون إلا لنشوة عاطفة يحسّونها. وقد يكتب الشاعر فى أكثر من اتجاه واحد، وإنما الشرط هو الإجادة فى الاتجاهات التى يتناولها جميعًا. فإذا أحسن فى أحد الاتجاهات و ضعف فى سواها أحصيناه شاعر اتجاهٍ واحد.

وعلى محمود طه، أحد القليلين الذين ينظمون فى أغلب موضوعات الشعر دون أن يفقد غزارة منابعه أو حرارة إبداعه، فكأن له فيضًا دافقًا من الإلهام يمده مهما

كتب. إن له شعراً عاطفياً عالى المستوى، وله شعر وطنى وقومى كأحسن ما يكون عليه ما هو دارج من هذا الشعر فى الوسط الأدبى. وإلى جانب هذا، ترك الشاعر شعراً فكرياً خصباً يزخر بالحرق الروحية والذهنية، كما ترك ذخيرة من الشعر الغنائى الذى عرف به أكثر ما عرف. ومثل هذه الخاصية نادرة بين الشعراء؛ لأن أغلبهم يتفوقون فى جانب واحد أو جانبين. ومن أبرز الأمثلة على هذه الظاهرة، الشاعر نزار قبانى– كما سبق أن أشرنا– فهو يبدع كل الإبداع فى قصائد العاطفة والحب، حتى إذا تناول موضوعًا وطنيًا أو اجتماعيًا جاء بشعرٍ بارد لاحياة فيه ولا أصالة. أما قصائده العاطفية فهذا نموذج منها:

امرأة من دخان

كيف فكرتِ فى الزيارة؟ قولى	بعد أن أطفأت هوانا السنينُ
اجمعى شعركِ الغزير يخيف الـ	ـليل هذا المحرَّرُ المجنـــونُ
لا تدقّى بابى وظلى بعمـــرى	مستحيلاً ما عانقته الظنونُ
أنت أحلى ممنوعة الطيف خجلى	يتمنى مرورك الياسميـــنُ
لا أريد الوضوح كونى وشاحًا	من دخان وموعداً لا يحيـنُ
ولتعيشى تخيلاً فى جبينــــى	ولتكونى خرافة لاتكـــونُ
اتركينى أبنيك شعراً وصـــدراً	أنت لو لاى يا ضعيفة طـينُ
ودعى لى تلوين عينيك إنـــى	تتمنى ألوان وهمى العيـــونُ

***

لا تجيئى لموعدى و اتركينـــى	فى ضلال يبكى علىّ اليقيـنُ
واحرقينى إذا أردت فإنــــى	لا أطيق الجمال حين يليـــنُ
أنا ما دمــتِ فى عروقى همسًا	فإذا كنتِ واقعًا لا أكـون(١٥)

إن فى هذه القصيدة فكرة أصيلة هى حب الشاعر للمبهم والمتعالى والمستحيل، وتفضيله للخيال على الحقيقة، وفيها أيضًا حرص جميل على كرامة الحبيبة ونصاعة سيرتها. وقد امتلكت القصيدة، إلى جانب فكرتها، مسحة تعبيرية عالية بما فيها من الصور الغزيرة التى هى دعامة كل شعر. وأى قارئ متذوق لا يستطيع أن يقاوم الإعجاب بقوله: «مستحيلاً ما عانقته الظنون» أو «يتمنى مرورك الياسمين». وما أجمل

هذه الباقة من الصور المتتالية «وشاح من دخان» «موعد لا يحين» «تخيل فى جبين الشاعر» «خرافة لاتكون»، وهى على تباعد بينها تتعاقب لإغناء فكرة واحدة وإبرازها إبرازًا شعريًا. وأما لغة القصيدة فإن لها من عناصر القوة ما يدل على قدرة الشاعر على اختيار اللفظة التى تختزن طاقة إضافية من المعنى، فمن ذلك وصفه لشعر هذه المرأة بأنه «مُحَرَّر» فإن هذه كلمة موحية تنطوى على شبه مشهد كامل فيه حركة وحياة؛ فإن «المحرر» هو الذى حُرر بعد شد وأسرٍ واللفظة توقظ فى الذهن صورة للفتاة وشعرها مربوط تليها صورة لها وهى «تحرر» هذا الشعر. وما من لفظة أخرى تؤدى هذا المعنى مثل «محرر» فلو قال «المسترسل» أو «المنطلق» أو «المنثال» لفقد مجهود صاحبة الشعر وجمدت الصفة جمودًا يفقدها الكثير من تعبيريتها. وإنما مقصد الشاعر التلميح إلى أن زائرته قد تزينت للقائه زينة مبتذلة.

ومن الألفاظ الموحية التى نعجب بها قوله «ممنوعة الطيف» فإن اسم المفعول المشتق من فعل مبنى للجمهول يشعر بأن الشاعر يطلب رؤية طيفها فلا يصل إليه لأنه «ممنوع». ثم، لماذا يتمنى الياسمين مرورها، أليس لأنه هو نفسه جميل، فإذا كان الجميل يتمنى مرورها بهذه الحرارة فلا بد أن تكون أجمل منه. وبهذا رفعها الشاعر إلى رتبة من الجمال المثالى.

وكم فى هذا البيت من قوة تعبير كامنة:

اتركينى أبنيك شعرًا وصدرًا — أنت لولاى يا ضعيفة طين

فإن فى كلمة «أبنيك» معنى الإنشاء والتكوين، وتقابلها كلمة «طين» التى هى من وسائل البناء . ولكن الشاعر عرف كيف يرقرق الاستعمال الثانى المعاصر لكلمة «طين» فى الكلمة، وهو معنى الدناءة والوضاعة، وفى مقابله تنهض شخصية الفنان الشاعر ذلك (البنّاء) المبدع.

ومن الألفاظ ذات الأداء الشعرى الغنى ما ورد فى قوله: (لا أطيق الجمال حين يلين) فإن منح الجمال صفة (الليونة) قد رقرق فى الشطر فكرة شعرية خصبة. فما عيب الجمال اللين؟ إن فى وسع المرء أن يلعب به فيطويه وينشره ويضغطه ويشكله فى أى شكل يختار كما نصنع بعجينة، وما من شك فى أن هذه الصفة تنتقص الجمال الذى ينبغى أن يتصف بالسمو والحصانة والاستقلال، لأن ذلك جزء من روعة حسنه وقوة تأثيره فينا.

ولسوف نكتفى بهذا من التعليق على قصيدة الحب التى نظمها نزار قبانى ونجح فيها كما يتاح له فى كثير من شعره العاطفى، فلننظر الآن فى قصيدة اجتماعية له نختارها من ديوانه «قصائد من نزار قبانى» وعنوانها «قصة راشيل شوارزنبرك» وهذه مقاطع منها:

اكتب باختصار

قصة إرهابيّة مجنّده

يدعونها راشيل

قضت سنين الحرب فى زنزانة منفرده

شيَّدها الألمان فى براغ

كان أبوها قذراً من أقذر اليهود

يزوِّر النقود

وهى تدير منزلاً للفحش فى براغ

يقصده الجنود.

وآلت الحرب إلى ختام

وأعلن السلام

ووقّع الكبار

أربعة يلقبون نفسهم كبار

صك وجود الأمم المتحدة

ونمضى نقرأ على هذا النسق لكى نصل إلى قوله:

ولا تزال الأمم المتحده

ولم يزل ميثاقها الخطير

ويبحث فى حرية الشعوب

وحق تقرير المصير

والمثل المجرده[١٦].

هذا كلام نثرى الروح وإن احتوى على مسحة من الوزن هى كل ما أبقاه الخروج على قواعد الضرب فى أشطر قصيدة يكاد الضرب يكون جزءًا خطيرًا منها». و تظهر النثرية على القصيدة ظهورًا واضحًا فى جانب اللغة؛ لأنها خلو من النغم والصور والجو، وكل ما يجعل الشعر شعرًا. لا ليست لهذا الشعر موسيقى لأن الألفاظ فيه لم تُستعمل بحيث تُلقى ظلالاً ولم تمنح حياة خاصة بها، ولا ارتباطات تشدها بما حولها، ولعمرى أى نغم فى مثل هذه الجملة «ووقع أربعة يلقبون نفسهم كبارًا صك وجود الأمم المتحدة» أليس هذا نثرًا صحفيًا معتادًا؟ وأما الصور، تلك الصور التى يملك نزار قبانى ذخيرة منها لا تنضب، فلا ظل لها فى هذه القصيدة ولا أثر، وإنما نظم الشاعر وكأنه يكتب افتتاحية سياسية لجريدة يومية. وأما الجو فإن من الطبيعى أن يُفقد فى «شعر» لا تعبير فيه ولا صور ولا موسيقى. وهل يكون الجو الشعرى مصاحبًا لمثل هذه الجملة: «لا تزال الأمم المتحدة ولا يزال ميثاقها الخطير يبحث فى حرية الشعوب وحق تقرير المصير»؟ ذلك أنها تخلو من أى عنصر من عناصر الشعر غير الوزن الضعيف، والوزن وحده لا يخلق الشعر، وإنما الشعر اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالى والنغم والصور والجو وقوة الموضوع وكمال الهيكل، وكل ذلك مفقود فى هذه «المنظومة» التى طلع بها نزار قبانى.

وقد يقول قائل إن الذنب فى نثرية القصيدة ليس ذنب الشاعر لأن الموضوع بطبيعته نثرى. وهذا وهم ظاهر، لأن أى موضوع - فى ذاته - يصلح لأن يصاغ فى قصيدة جيدة لها الجو والصور والنغم والخيال، وإنما المعوّل على الشاعر ووسائله. ولو بذل نزار قبانى لقصيدته عاطفة شعرية ونظر إلى موضوعها بما يملك من موهبة فى خلق الصور لجاءت قصيدة جميلة. على أن الظاهر أنه لا يستطيع ذلك لأن اتجاه شاعريته ومزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها وأما قضايا المجتمع فهو لا يملك لها حماسة ولا صورًا ولا أنغامًا، وهذا مدى قدرته. ومثل نزار قبانى فى هذا شعراء غير قليلين نذكر منهم محمود حسن إسماعيل وإلياس أبا شبكة، وكلاهما يبدع فى الموضوعات العاطفية والفكرية ويسف به الجناح فى الموضوعات العامة، وهنا يبرز على محمود طه؛ فإنه يملك قدرة الارتفاع إلى مستوى الجودة فى مختلف الموضوعات التى يعالجها.

موضوعات على محمود طه

لابد لنا، قبل أن ندخل فى دراسة تفصيلية للموضوعات التى طاف حولها شعر على محمود طه، من أن نجمل الخطوط العريضة التى تندرج تحتها هذه الموضوعات، ونحن نراها على الوجه التالى:

١- القصائد العاطفية وهى على ثلاثة أصناف:

(أ) قصائد الحب.

(ب) قصائد الوصف الغنائى (الغزل).

(ج) قصائد العبث العاطفى.

٢- القصائد الفكرية.

٣- القصائد الإنسانية والقومية.

~~٤- شعر المناسبات والإخوانيات.~~

وسوف نخصص الفصول التالية لدراسة كل فرع من هذه الفروع مع الأمثلة الوافية.

الفصل الأول
الشعر العاطفى

١- قصائد الحب

أ- الحب والوصف

لعلنا لا نحتاج إلى القول بأننا لا نقصد بالوصف مدلوله العام الدارج، فقد سبق لنا أن أدرجنا شعر الوصف الغنائى فى باب الشعر العاطفى، وبذلك ربطناه بشعر الحب ربطًا مباشرًا. وإنما نريد الوصف اصطلاحًا نقيمه فى مقابل الحب بحيث يتعارض معنياهما ذلك التعارض الذى ينفعنا فى تشخيص صنفين من أصناف الشعر العاطفى فى ديوان على محمود طه، وبواوين سواه من الشعراء العرب.

أما شعر الحب فنقصد به ذلك الغناء العاطفى اللهيف الذى يصدر عن العاشق، ويعبِّر عن مشاعر مشتعلة وحنين معذب لا يهدأ، بحيث يكون ذلك الغناء طاقة تنفيس تخفف من اصطخاب العواطف وتأزُّمها. وأما شعر الوصف فهو فى اصطلاحنا، ذلك الذى يصدر عن الإعجاب الحسىّ الذى لا يصل إلى درجة الجد، وفيه يملك الشاعر من هدوء القلب واستقلال الذهن مايستطيع معه أن يتأنق ويختار، وينظر إلى الموصوف من الخارج فيصفه وصفًا جميلاً دون أن يضيع فيه. ومثل هذا الشاعر واصف لا عاشق، وبينه وبين العاشق ثلاثة فروق كبيرة.

وأول هذه الفروق أن الشعر بالنسبة للعاشق مسألة حياة فهو يغنى لأن عواطفه تعذِّبه فلا يجد منفذًا لها فى غير التعبير، ولذلك تجىء قصائد العاشق دافقة بالشعور الحى والحرارة الخصبة والجمال الثرّ. فكأن القصيدة انثيال موهوب من منبع دافئ لا ينضب. وهذا شىء لا يعرف مثله الواصف لأن الشعر عنده مسألة أناقة واستمتاع، فهو يتغنَّى ليسلى نفسه بترف الأوصاف الجميلة ويستحوذ على إعجاب السامعين. وما من ضرورة حيوية قط تحتم على الواصف الغناء كما تحتمه على العاشق.

والفرق الثانى أن العاشق مثالىّ لا يقوى على رؤية تفاصيل موضوعه، وإنما يحلِّق فى ضباب الخيال فيسبغ على من يحب تهاويل الرؤى وفتنة المجهول وسحر المثال الذى يصطبغ برغبات الروح. ومثل هذا الشاعر قلما يصف مشاهد الحب وأشخاصه وصفًا مستقلاً، وإنما يلقى على كل شىء نسيجًا من الأوهام السحرية والظلال والألوان. وهو فى ذلك خلاف الشاعر الواصف، لأن هذا واقعى كل الواقعية، ينظر إلى الموصوف فاحصًا فيراه على حقيقته دونما زخارف، فإذا زخرفه فعل ذلك وهو واعٍ لكى يمنح قصيدته سمة التحليق الطبيعى الذى هو جوهر كل شعر جميل. والمعنى الأدبى لحكمنا هذا أن الجمال فى القصيدة غاية الواصف، بينما هو عند العاشق نتيجة غير مقصودة، تنبت كما الوردة حين يتوافر لها الخصب والماء والغذاء، ومعناه أيضًا أن الواصف يصف ولا يحب، بينما العاشق يحب ولا يصف.

والفرق الثالث أن العاشق إنسان ذاهل يكاد يغيب فى ضباب من رغباته غير الواعية، وتعصف به أجواء العوالم العاطفية التى يهيم فيها ومن ثم فهو ذاهل حتى عن «موضوع» مشاعره أى شخص من يحب، ولذلك لا يقوى على الوصف، فقصارى ما يستطيع أن يصرخ معبراً عن مشاعره، أو لنقل إنه يفقد حريته ويصبح أسير هواه، فكأنه لا يستطيع أن ينفصل عن مشهد الحب ويعلو فوقه بحيث يصفه. بينما يبدو الواصف وكأنه يقف على تلٍ يشرف على المنظر من علٍ، يصفه مستقلاً عنه تمام الاستقلال ، دون أن يقع تحت سطوته وسحره. ومعنى ذلك أن الواصف يملك وعيه الكامل بينما يتيه العاشق فى ضباب عدم الوعى بما يلقيه عليه سلطان الحب من شباك وأوهام.

وقصارى ما نريد قوله إن الحب يتعارض مع الوصف تعارضًا أكيدًا بسبب أزمة المشاعر التى يعيش فيها المحب، وذلك يضع حداً فاصلاً بين مملكة العاشق ومملكة الواصف فلا لقاء لهما. ولعلنا لا نحتاج إلى أن نقول إن شعر الحب أرقى من شعر الوصف فى مراتب العاطفة الإنسانية، وأجمل منه فى مراقى الجمال، وأقوى منه تعبيراً، وأرحب آفاقًا. وسبب ذلك أن حرقة الوجد فى قلب الشاعر تفتح له من أبواب الخيال والموسيقى والتعبير ما لا يحلم الواصف بمثله مهما أوتى من البراعة، وذلك هو السبب فى خلود قصائد المحبين على الزمن، بينما تبقى دواوين الواصفين، تقرأ للتسلية والظرف.

ب- شعر الحب

يقتصر شعر الحب الذى نظمه على محمود طه على المرحلة التى كتب فيها ديوانه الأول «الملاح التائه»، فإنَّ كل شىء فى هذا الديوان يشير إلى أن الشاعر كان عاشقًا واله القلب، مفتون الروح يتقلب على وهج العاطفة والحنين. وأبرز مظاهر هذا الحب أنه ألهمه شعراً عاطفيًا عظيمًا فيه حرارة الشعور والأصالة حتى تكاد كل كلمة فيه تنبض كما فى هذه الأبيات:

يا من قتـلتَ شبابى فى يفاعـته	ورحـت تسخر من دمعـى وأنّـاتى
حرمـت أيـامى الأولى مفـارحها	فمـا نعمـت بأوطـارى ولذاتى
فـدع فـؤادى محزونًا يرفّ على	ماضـى ليالىّ وانعـم أنت بالآتـى
دعنى على صخرة الماضى فإن بها	من الصبابة والتحنان منـجاتى(١٧)

إن لغة هذه الأبيات لغة قوية لها كل خصائص الشعر، ونعنى بكلمة «قوية» الألفاظ التى تحمل شحنة غنية من العاطفة مثل قوله: «يا من قتلت شبابى فى يفاعته» حيث يسمى الشاعر أثر هذا الحب فى حياته «قتلاً» مرتفعًا به إلى أقصى معانى الإيذاء والإيلام. ثم إن هذا «المقتول» الذى يستثارعطفنا عليه هو «الشباب» الذى يمثل أقصى الأمل وأروع الجمال، وهكذا يقع أقصى الأذى على أقصى الجمال، وبذلك أبرز الشاعر إساءة هذا الحبيب إبرازًا قويًا ناجحًا. ولعلنا نلاحظ أن قوله عن الشباب «فى يفاعته» يزيده طراوة وبذلك يضخم أثر الجريمة فى نفوسنا. ومثل هذا فى القوة قوله: «حرمت أيامى الأولى مفارحها» لأن الحرمان وهو معنى قوى قد أصاب «أيامه الأولى» أيام اليفاعة والحنين والبراءة. على أن أقوى الأبيات لغة وعمق استثارة قوله:

فدع فؤادى محزونًا يرف على	ماضى ليالىّ وانعم أنت بالآتى

وسر قوة البيت أن الشاعر يتخذ فيه موقفًا شامخًا، فهو يعلن تمسُّكه بذكريات الماضى فى عين الوقت الذى يدرى فيه أن من يحب قد نسى تلك الذكريات وراح يعيش الحاضر سعيداً لاهيًا منزلقًا عليه إلى «الآتى». ويبدو هذا الموقف متناقضًا عند النظر العابر لأننا نشعر، أول وهلة، أن من غير المعقول أن يفخر هذا العاشق بأنه وفىّ، يعيش الذكرى الباقية من الأمس بكل لحظة من لحظاتها، بينما هو يدرى أن من يحب يدوس الوفاء ويعيش فى الحاضر الغافل. على أن النظرة الأعمق تكشف من

أسرار الشاعر ما يجعل الموقف طبيعيًا. فإن على محمود طه، فى شعره جميعًا، رجل مثالىّ يؤمن بالقيم الروحية حتى وهو يراها تتعارض مع مصلحته وسعادته. ومن هذه القيم التى يحبّها: الوفاء والحب المجرد من الغرض، المنزه حتى عن طلب العاطفة المقابلة، وذلك هو الذى يجعله يتمسك بالثبات بينما الحبيب يلهو ناسيًا. وعلى هذا يحمل البيت معنى إضافيًا هو الازدراء لهذا الحبيب السطحى الذى لا مُثل له ولا قيم، ويرمز التمسك بالماضى هنا إلى روحانية الشاعر العالية.

على أن البيت يشع معنًى آخر لا نستطيع أن ننجو من الإحساس به وأقصد معنى العتاب واستثارة العطف فى قلب الحبيب الهاجر، فكأن الشاعر يعرض عليه ثباته ووفاءه، ليصل إلى إلانة مشاعره وردّه إلى شىء من الوفاء والتقدير. ومهما يكن من شىء، فإن هذا شعر مقتطع من النفس؛ ولذلك كانت كل كلمة فيه تقطر دمًا وحرارة.

ومن شعر الحب قوله فى قصيدة بديعة الجمال عنوانها «انتظار»:

ولقد أتت بعدُ الليالى وانقضت	وكأننا فى الدهر لم نتزاورِ
بُدّلت من عطف لديكَ ورقة	بحنين مهجور وقسوة هاجر
وكأننى ما كنتُ إلفك فى الصبا	يومًا ولا كنتَ الحياة مشاطرى
ونسيتَ أنت ومانسيتُ وإننى	لأعيش بالذكرى لعلك ذاكرى(١٨)

وهذه الأبيات، والقصيدة التى اقتطفناها منها جميعًا تنطق بوله العاطفة التى تأخذ بزمام نفس الشاعر فلا يجىء التعبير عنها إلا ضرورة يراد بها التنفيس عن طاقة من المشاعر التى يغص بها قلب الشاعر. وهذا الشعر المتفجر بالعاطفة الوالهة كثير فى «الملاح التائه». ومن صوره قوله مخاطبًا هذا «الحبيب»:

فافتح لىَ الباب الذى أغلقتَه	دونى وهات القيد غير ضنين
دعينى أروّ القلب من خمر الرضى	وأنم على فجر الحنان عيونى
وأعد إلى أسر الصبابة هاربًا	قد آب من سفر الليالى الجونِ
عافَ الحياة على نواك طليقة	وأتاك ينشدها بعين سجينِ(١٩)

ولا ينبغى لنا أن نقتطف أبياتًا من هذه القصائد؛ فإن قوة تعبيرها عن الحب لا

تتجلى أحسن التجلى إلا إذا نحن قرأناها كاملة، وإنما اكتفينا منها بأبيات لأنها ستنال تحليلاً كاملاً فى موضوع آخر من هذه الدراسة.

إن قوة العاطفة التى أملت هذا الشعر قد منحته الأصالة والجمال بحيث بقى خير ما كتب الشاعر من شعر عاطفى، حتى بعد انصرام النسين واكتسابه مزيداً من التجارب الشعرية والنضج اللغوى. وذلك لأنه – فيما يظهر– لم يكتب بإلحاح العاطفة وضغطها فى غير هذه المرحلة الأولى من حياته، مرحلة «الملاح التائه». ولقد أنتجت هذه الحرارة الشعورية شعراً يرتفع مستواه الفنى إلى مراحل لم يصلها الشاعر فى قصائده العاطفية بعد ذلك قط. كما فى هذه القصيدة التى نقتطفها كاملة:

أغنية ريفية

إذا داعب الماء ظل الشجرْ	وغازلت السُّحْبُ ضوء القمرْ
ورددت الطير أنفاسها	خوافق بين الندى والزهر
وناحت مطوقة بالهوى	تناجى الهديل وتشكو القدر
ومرَّ على النهر ثغر النسيم	يقبّل كل شراعٍ عَبَر
وأطلعت الأرض من ليلها	مفاتن مختلفات الصور
هنالك صفصافة فى الدجى	كأن الظلام بها ما شعرْ
أخذتُ مكانى فى ظلها	شريد الفؤاد كئيب النظر
أمرُّ بعينى خلال السماء	وأطرق مستغرقًا فى الفِكَر
أطالع وجهك تحت النخيل	وأسمع صوتك عند النهر
إلى أن يَمَلَّ الدُّجى وحشتى	وتشكو الكآبة مني الضجر
وأمضى لأرجع مستشرفًا	لقاءك فى الموعد المنتظر (٢٠)

إن هذه القصيدة، على قصرها، تضعنا أمام عالم كامل من الجمال الموحى والجو الغنى بالعمق والسحر، وتمنحنا فى الوقت نفسه إحساسًا قويًا بعواطف هذا المحب الجميل النفس المتفتح لأبعاد الكون وروحانية الطبيعة.

أما الجو فينبع سحره من كون القصيدة لاتقف عند السطوح، فلا تصف مشاهد الكون معزولة عن بعضها، كما قد تصفها قصيدة ضحلة، وإنما تبحث عن

العلاقات المكينة بين الأشياء ومظاهر الطبيعة. وهكذا يحس الشاعر العاشق بقيام صلة من الحب بين الماء وظل الشجر بحيث «يداعب» الموج ما ينعكس على صفحة النهر من ظلال، و«تغازل» السحب ضوء القمر، وتتردد أنفاس الطير وتخفق بين الندى والزهر، وتبكى حمامة مطوقة حبها شاكية مناجية. ثم هناك عاشق آخر هو النسيم الذى يمر ثغره لينثر القبلات على «كل شراع عبر». وفى هذا الجو من الحب والغزل والقبل، تبدع الأرض الجمال والمفاتن التى تغرق حواس الشاعر وحواسنا. وفجأة، فى هذا الجو الدافئ المغرق فى العواطف نعثر على الشاعر، فأين نجده؟

هنالك صفصافة فى الدجى   كأن الظلام بها ما شعر

أخــذتُ مكانى فى ظلها   شريد الفؤاد كئيب النظر

واللفتة المهمة فى هذين البيتين أن الصفصافة التى يجلس تحتها الشاعر منفردة موحشة ليس بينها وبين ما حولها صلة حتى يكاد الظلام نفسه لا يشعر بوجودها. وفى هذه الصفصافة المهجورة يأخذ الشاعر مكانه «شريد الفؤاد كئيب النظر»، وعند هذا يكتمل البناء الفنى لقصيدة حب تعبر عن الكآبة أقوى تعبير. فقد نجح الشاعر فى الأبيات الأولى بوصف جو من الدفء والحنان والحب تقوم فيه الصلات الأليفة بين مختلف مظاهر الطبيعة، ثم جاء العاشق ليأخذ مكانه على النهر فلم يختر لمجلسه إلا صفصافة لا يشعر بها شىء مما حولها. فانفرادها ووحشتها من جنس انفراد الشاعر ووحشته، وذلك هو الذى ألَّف بينهما.

ومما يصاحب العاطفة الصادقة الابتكار فى أشكال التعبير عن معانى الحب وهذه صفة نلمسها فى قصائد هذه الفترة من حياة الشاعر. وفى «الملاح التائه» قصائد بديعة متفردة ذات أصالة مثل قصيدة «رجوع الهارب» التى تصوِّر تجربة فريدة لخصها الشاعر بالمقدمة النثرية التى كتبها لها قائلاً: «إذا تمرَّد المحبون على حكم الهوى، وضاق كيوبيد بصراخهم وبكائهم فتح لهم باب ديره، فخلصوا منه ناجين، وانطلقوا هاربين من أسره ينشدون السلوَّ والنسيان فى حياة أصبحت تنكرهم كأن لم يتصلوا بها، وهاموا فى عالم كأنما يجهلهم ويجهلونه. هنالك يرجع الهارب نادماً مأخوذاً بسحر تلك الأيام التى كانت تشرف عليه من خلال ديره القديم».

ومن قصائده المبتكرة فى هذا الباب قصيدة عنوانها «النشيد»، وقد افتتحها قائلاً:

عندمـــا ظللنــى الوادى مســـاءً كــان طيف فى الدجـى يجلس قـربى
فـى يديـه زهرة تـقـطر مـــــاء عـــرفت عـــينـى بهـــا أدمع قلـبى
قلتُ من أنت؟ فلبّانى مجـيـبـا نحـن يا صـــاح غـــريبــان هـنا
قـد نزلنا السهل والـليل الرهيبـا حـــيث تـرعـــانـى وأرعـــاك أنا
قلت يـاطيف أثرتَ النفـس شكّا كـيف أقـبلتَ وقـل لى من دعـاكـا؟
قـال أشـفـقت من الليل عـليكا فــتـــتــبـــعت إلى الـوادى خطاكـــا
ودنا منـى فــغنّانى النشـــيــدا فـعـرفت اللحـن والصـوت الوديعـا
هو حـــبى هام فى الليل شـــريدا مـــثلمـا هـمتُ لنلقـــاك جـمـيـعـــا
وتعـــانقـنا فـــأجـهـــشنا بكاء وانطلـقنا فى حـــديث وشـــجــون
ودنا الموعـــد فـــاهـتـــجنا غناء وتنظّرناك والـلـيـل عـــيــــون(٢١)

ولابد لنا أن ننبّه إلى هذه الصور الرائعة، صورة الشاعر وقد خرج إلى الوادى فى المسـاء وجلس يتـأمل ويحلم منفرداً فإذا طيف مبـهم يجلس قـربه حامـلاً فى يديه زهرة «تقطر ماء». وتأتى روعة الصـورة من أن الطيف لا يقبل على الشاعر كما ألفنا فى الشـعر العـربى الدارج حـيث يأتى الطيف «زائراً»، وإنما يكتـشف الشاعـر هذا الطيف «جـالسـًا قـربه»، وبهذه اللمسـة منح الطيف رقـة وظرفـًا وزيادة فى الإبهـام والجلال. ولعله واضح أن إقبال الطيف على الشاعر أقل تأثيراً فى النفس من اكتشافه جالسًا. لا بل إن ذلك يكاد يُحدث هزة نفسية قوية. وقد عمق الشاعر الصورة بتصوير الطيف حاملاً «زهرة تقطر ماء». وتكون هذه القطرات من الماء دموع الشاعر المخبوءة. وما من تعبير أروع ولا أجمل من قوله:

فى يديه زهرة تقطر ماءً عرفت عينى بها أدمع قلبى

وعندما يدير الشاعر حواراً مع هذا الطيف نفهم أنه تجسيد لحب الشاعر. وفى الرمز إلى هذا الحب بالطيف معنى مرهف عميق، لأن الشاعر، بذلك، يجـعل حبـه «شخصـًا» مستقلاً له حياته وحركته، بحيث يستطيع أن يفاجئ الشاعر بالجلوس إلى جواره فى الوادى. ولا يعنى ذلك، بلغة الواقع العاطفى، إلا أن هذا الحب قد تمكّن من قلب الشاعر بحيث أصبحت له حياته الخاصة، فلا سلطة للشاعر عليه، وإنما هو كيان مستقل له أبعاده وإرادته.

ثم تأتى فى القصيدة بعد ذلك «وليمة» روحانيّة يقيمها المحب لمن يحب، ويقدم له فيها «قلبه» منوِّيًا فى «نشيده». ونحن نسمى ما يقع «وليمة»، مع أن هذه اللفظة لم ترد نصًا فى القصيدة، لأن الشاعر يستعمل فى التعبير ألفاظًا حسية مثل قوله:

ستري ياحسنُ ما أعددته   لك من ذخر وحسن ومتاع

ومثل قوله:

هى من حسنك تحيا وتمون   فاحمها ياحسن إعصار المنون

ومثل قوله:

ونعب الكأس من خمر الخيال

وإذا كان يعيب هذه القصيدة شىء فهو خاتمتها الضعيفة وشىء من الركاكة فى اللغة والتواء التعبير كما فى قوله:

لم يكن إلا تقيًا مؤمنًا   بالذى أغرى بحبيك الطماح

فإن المعنى إذا بسطناه بحسب إعرابه يجرى هكذا: «مؤمنًا بالشىء الذى أغرى كبريائى بحبك» وهو تركيب ركيك فضلاً عن وعورة لغته فى مثل «الطماح» و «حبيك». ومن الأبيات الضعيفة هذا:

ذاك قلبى عاريًا بين يديك   أخذته منك روعاتُ الإله

فلا تفهم ما يعنى بقوله «روعات الإله». ومهما يكن من أمر، فإن التجربة التى قامت عليها القصيدة بديعة أصيلة، غير أن الشاعر لم يوفَّق إلى التعبير الكامل عنها. ولعل سبب ذلك أن القصيدة من أوائل شعره المنشور فى «الملاح التائه»، ذلك ما نميل إلى الأخذ به، لولا أننا لا نملك عليه دليلاً من حياة الشاعر. ومن ثم نتركه اقتراحًا ريثما تُكتب سيرة الشاعر وينجلى الخفى.

٢. قصائد الوصف الغنائى

بعد شعر الحب المفعم بحرقة العاطفة وعطش الشوق، مما قرأناه فى «الملاح التائه»، انصرف على محمود طه إلى نظم قصائد الوصف الغنائى. ولقد سبق لنا أن فصلّنا معنى «الوصف» والفرق بينه وبين معنى «الحب» ونحن نضيف إليه كلمة «الغنائى» لنميز ظاهرة الموسيقى العالية الرنين التى اقترنت بها هذه القصائد فى شعر الشاعر. وهذه الموسيقى مزية فى القصائد، لأن الوصف من دون نغم يصحبه، يهبط بالشعر إلى مستوى «النثرية»، وقلما يكون شعر على محمود طه نثرياً كل النثرية لأنه – حتى وهو خالٍ من حدة العاطفة – يملك نبرة من الموسيقى تلازمه وتصعد به إلى مستوى شعرى مقبول، وذلك ينقذه من الجفاف.

ومن أبرز نماذج شعر الوصف الغنائى لدى على محمود طه قصائده المشهورة «الجندول» و«ليالى كيلوبترا» و«خمرة نهر الرين» و«سيرانادا مصرية». وسوف ندرج فيما يلى الملامح العامة لهذه القصائد.

١- وصفٌ لا حب

العلامة الأولى المميزة لهذه القصائد أنها كما أسلفنا قصائد وصف لاقصائد حب. وتفصيل ذلك أن الشاعر كان فيها جميعًا متفرجًا لا معانيًا لتجربة عاطفية. وخير مثال نضربه لهذا قصيدته «الجندول»، وقد صوّر فيها شهوده لليلة الكرنفال فى «فينيسيا»، وهى ليلة وقف فيها يتفرج ويصف دون أن تتوهج عواطف الحب فى قلبه. ولا يُرد على رأينا هذا أن الشاعر قد صحب خلال الأمسية فتاة جميلة من فتيات «فارسوفيا» كما نستدل من نص القصيدة، فإن هذه الصحبة لا تعد تجربة نفسية فى حساب الموحيات الشعرية لأنها صحبة عابرة لا أعماق لها، وقد انتهت بانتهاء المساء، فقصارى ما تثيره فى النفس نشوة حسية عارضة تنطفئ مع انصرام اللحظة. وأين هذه الأمسية من أمسية الشاعر تحت الصفصافة المنعزلة فى «أغنية ريفية» حيث جلس يطارده وجه الحبيبة حيثما التفت وكأنها تلقى ظلاً ضخمًا على الكون كله. ومثل هذه الأمسية المفعمة بالمعنى والعاطفة لا تنصرم قط، لأن الشاعر لا يفيق منها إلا وهو يبحث عنها:

وأمضى لأرجع مستشرقًا   بقاءك فى الموعد المنتظر[٢٢]

فهنا كان الشاعر يعانى ويحيا كل لحظة فى المساء لأنه فى قلب التجربة بينما وقف فى ليلة الجندول يتفرج على الوجوه فى الزحام حتى التقى «على غير اتفاق» بفتاة فارسوفيا هذه. ولقد كان هذا الوصف من نقطة خارج المنظر كما تشهد الصور التى وصفها مثل: «موكب الغيد، عيد الكرنفال، سرى الجندول، ساقٍ يمزج الراح بأقدام رقاق، الجسور، ولدان وحور، الأغيد الذى أسلم صدره لمحب لف بالساعد خصره»، وهى كلها مشاهد عامة منظور إليها من بعيد لا من نقطة فى الوسط. و لم ينجح الشاعر فى أن يجعل نفسه جزءًا حيًا من المنظر، وإنما بقى الغريب فيه:

قال من أين؟ وأصغى ورنا   قلت من مصر غريبٌ هاهنا[٢٣]

فكان قصارى ما صنع أن يصف المنظر من بعيد مفتونًا بمظاهره لا بحقيقته؛ ولذلك كان ذكر النيل وكيلوبترا نقطة جمال وحقيقة فى هذه القصيدة الوصفية:

آه لوكنت معى نختال عبره

بشراعٍ تسبح الأنجم إثره

حيث يروى الموج فى أرخم نبره

حلم ليلٍ من ليالى كيلوبتره

إن لمسة الحقيقة وعودة الشاعر إلى عالمه، حيث يمتلك مرتكزًا، وروابط، قد أضفيا على الأشطر شيئًا من العمق والأصالة، بعد طول ما وقف متفرجًا فى الزحام الغريب.

٢- الحسية:

تمتلك قصائد الوصف الغنائى جميعًا صفة حسية بارزة لا يخطئها السمع، لأن الأوصاف فيها ترتكز إلى الحواس كل الارتكاز، وهذا مثال بسيط على ذلك:

أيها الملاح قف بين الجسور   فتنة الدنيا وأحلام الدهور

صفّق الموج لولدان وحور   يغرقون الليل فى ينبوع نور

ما ترى الأغيد وضّاء الأسرّة

دقّ بالساق وقد أسلم صدره
لمحبٍ لفّ بالساعد خصره
ليت هذا الليل لا يطلع فجره(٢٤)

إن كل ما فى هذه الأبيات يعبّر عن الحسية الصارخة، ومن ذلك الكلمتان «ولدان وحور» وهما من ألفاظ القرآن الكريم، ولهما فى الذهن العربى- بسبب قرآنيتهما- ظلال قهّارة لا يمكن التخلص منها، وهى بمجموعها، ظلال حسية لأن القرآن إما أوردها فى سياق حسى معلوم كما تدل الآيات المشهورة:

«يطوف عليهم ولدانٌ مخلّدون بأكوابٍ وأباريق وكأسٍ من معين»

(سورة الدهر)

«ويطوف عليهم ولدان مخلّدون إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤًا منثورا»

«حورٌ مقصوراتٌ فى الخيام فبأى آلاء ربكما تكذبان لم يطمِثهن إنسٌ قبلهم ولاجان».

(سورة الرحمن)

وإلى جانب الحور والولدان نجد مشهداً حسيًا صارخًا من الحب العلنى فيه «أغيد» وهى كلمة حسية تعطى معنى متبذلاً، وهذا الأغيد «قد أسلم صدره لمحب لف بالساعد خصره» وحين يرى الشاعر هذا المشهد يعجب به إلى درجة أن يتمنى ألا يطلع الفجر قط.

ومن أمثلة هذه الحسيّة فى قصائد الوصف الغنائى هذه الأبيات فى قصيدة «خمرة نهر الرين»:

ليلة فوق ضفاف الرين حلم الشعراء
أليالى الشرق يا شاعر أم عرس السماء؟
الدجى سكران والأنجم بعض الندماء
أنصت الغاب وأصغى النهر من صخر وماء

فاسمع الآن البشير المعلنا — حانت الليلة والفجر دنا
فاملأ الأقداح من هذا الجنى — واسقنا من خمرة الرين اسقنا(٢٥)

وفيها نلاحظ من علامات الحسية قوله «ليالى الشرق» فإن الشاعر يستعمل «الشرق» هنا بالمعنى الذى أشاعه الأوربيون، فهو عندهم رمز للحرير والألوان الصارخة وملذّات الجسد مما تعكسه صفحات كتاب ألف ليلة، وكؤوس الخيّام. وإلى هذا أضاف الشاعر كلمة «عرس» وفيها حسية معلومة، ثم جعل الدجى «سكران» وجعل النجوم (ندماء)، وكلا السكر والنديم من معانى الحس. وأخيراً نشير إلى الأقداح والجنى والخمرة و «اسقنا اسقنا».

والواقع أن هذه العوالم الحسية ملازمة لقصائد الوصف الغنائى حيث نجد دائمًا الخمر والليل وضوء القمر والحب الجسدى الذى يخرج غالبًا إلى مشاهد الحب العلنى العام كما فى قوله:

هاهم العشاق قد هّبوا إلى الوادى خفافا

أقبلوا كالضوء أطيافًا وأحلامًا لطافا

ملأوا الشاطئ همسًا والبساتين هُتافا[٢٦]

ومهما يكن، فإن هذا الجو الحسى قد كان مناسبًا للقصائد التى اقتطفنا منها، فإن جو الكرنفال، وليالى نهر الرين، بما فيه من عوالم حسية، وصخب وأضواء، يمكن أن توحى للشاعر بمثل هذه الأجواء، وإنما فشل على محمود طه حين استعمل الحسية فى قصيدته «ليالى كيلوبترا» وقد صدّر بها ديوانه «زهر وخمر» كما صدّر «ليالى الملاح التائه» بأغنية «الجندول فى كرنفال فينيسيا».

وأول ما نأخذه على «ليالى كيلوبترا» هو أنها- بما فيها من تصوير حسى- قد سلبت كيلوبترا ما يحف بشخصها، فى الذهن المعاصر، من غموض وضباب؛ لأن الوصف الحسى يهدم الغلاف الروحانى المبهم الذى يحيط بالأشياء، ويسلمها إلى السطحية وضحالة الألفة، ولسنا ندرى كيف ساغ للشاعر أن يغرق فى هذا الضرب من الوصف وهو يتغنّى بكيلوبترا ولياليها، وكل ما نعرف من سبب نظمه للقصيدة ما كتب فى مقدمتها:

[كتبت إلى الشاعر تقول: «قرأت لك عن ليلة النيل والموج وهو يروى حلم ليلة من ليالى كيلوبترا، فهلا وصفت لنا ليلة من تلك الليالى، وهل لنا بصورة حلم من أحلامها؟» فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة].

والحق أن الإثارة فى ذاتها (رائعة)، كما يقول الشاعر، غير أنه قد قصّر دونها أشواطًا كثيرة. والكاتبة تشير إلى اللفتة الجميلة التى وردت فى قصيدة الجندول عن كيلوبترا:

حـــيث يـروى الموج فـى أرخم نـبــــره
حلـم ليـلٍ من لـيــــالى كــــيلوبـتــــره

وإنما السر فى جمال هذين الشطرين أن الشاعر قدم هذا «الحلم» فى ليلة كيلوبترا دون أن يعيّن لونه أو يفصّل أوصافه. كل ما فعل أن دفع فكرة مبهمة عن ليالى كيلوبترا تستثير خيالنا وعطش الزمن فى قلوبنا مفسحًا لنا فرصة نحلم فيها، كلٌ كما يحب، فكان هذا دليلاً على سحر فنه وقوة إحساسه الشعرى وبصيرته النافذة، ولقد بقيت ليالى كيلوبترا، فى الجندول، على بعدها وغموضها وسموها، وكان ذلك سر فتنتها.

ولكن الشاعر لم يقف عند هذا، وإنما أراد– استجابةً لإثارة جميلة – أن يملأ ثغرات الصورة بالحياة، فكانت قصيدة «ليالى كيلوبترا». ولا شك فى أن ذلك مقبول منه، لو أنه منح جو القدم وسحر التاريخ حقهما فى القصيدة. غير أنه لم يفعل، وإنما كتب قصيدة وصفية غنائية، وقف فيها على الشاطئ يرقب زورقًا حسيًا نسبه إلى كيلوبترا، و كان فى المشهد غريبًا غربته فى ليلة الجندول، فلم ينفذ إلى جوهره، ولا ارتفع إلى مستوى تصوير هذا «الحلم» من ليالى الملكة الغامضة القديمة على النيل. والحق أن الشاعر لم يجئنا فى هذه القصيدة بشىء يختلف عما قرأنا فى أغنية الجندول المعاصرة، وإنما كانت عناصر القصيدتين واحدة تقريبًا: كالأحلام والموج والليالى والزورق السارى والخمرة والحب. وما كان فى الجندول محوطًا بغلالة من الإبهام الجميل مثل «حلم ليل من ليالى كيلوبترا»، قد تكشّف عن سطحية ظاهرة. لا، بل عن عالم قبيح متنافر فيه (سكارى) و (موج خليع) ووجد (مثار). قال فى مطلع القصيدة:

كــــيلـوبتـــــرا أى حـلمٍ   من لـيــــاليك الحـــســــانِ
طـاف بـالموج فـــــغـنّى   وتـغـنّـى الـشـــــاطئـــــان
وهـفــــا كـل فـــؤاد   وشــــــدا كـل لـســــــان
هـذه فـــاتـنةُ الـدنيــــاَ   وحـــسناء الـزمــــان[٢٧]

وماذا لدينا هنا أكثر من أن الموج والشاطئين «يتغنيان»، وأن كل فؤاد يهفو، وكل لسان يشدو؟ وهل في جو كيلوبترا، التي عاشت منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة، ما يختلف بأي شيء عن جو نهر الرين المعاصر وكرنفال فينيسيا؟ وذلك ولا ريب نقص عظيم في قصيدة عن كيلوبترا. ولقد فقدت كيلوبترا، بالوصف الحسي، شخصيتها كلها. لأن القصيدة تقدم لنا فتاة عاشقة هذا وصفها:

حلم عذراء دعاها — حبها ذات مساء

فتغنت بشراعٍ من — خيال الشعراء

يا حبيبي هذه ليلة حبي

آه لو شاركتني أفراح قلبي

فأين هذه «العذراء»، بكل ما في الكلمة من معنى حسيّ، من الملكة الغامضة كيلوبترا؟ ولعلّ على محمود طه قد تأثر في رسم صورتها بما رأى في الأفلام الأمريكية حيث يظهرونها عارية ماجنة، وقد تستحم بالحليب بدل الماء.

وكما ضيّع الشاعر شخصية كيلوبترا، ضيّع ملامح عالمها. فماذا نجد في القصيدة من ذلك العالم الغريب عنا الملفّع بضباب المبهم البعيد؟ لا شيء على الإطلاق. إن كيلوبترا تخرج في زورق، فكيف يصف الشاعر زورقها؟

بُعِثْت في زورق مستلهم من كل فن

مرِحِ المجداف يختال بحوراء تغنّى

وهذه أوصاف عامة لا تشخِّص شيئًا يختلف عما نعرف اليوم، فضلاً عن أنه وصف المجداف بأنه «مرح»، وبذلك سلبه جلال القدم ورهبة المجهول وجو العالم الفرعوني، وكلها أشياء يبرزها أن يكون المجداف مثقلاً بالأسرار لا أن يختال في مرح. ويتحسن جو القصيدة لحظة واحدة في هذه المقطوعة:

وتجلّى الزورق الصاعدُ نشوان يميدُ

يتهدّاه على الموج نواتيّ عبيد

المجاديف بأيديهم هتاف ونشيد

ومصلون لهم في النهر مجداف عتيدُ

سحرتهم روعة الليل فهم خلق جديد

كلهم ربٌ يغنى وإلهٌ يستعيد

ووجه التحسن هو التفات الشاعر قليلاً إلى «النواتى العبيد» و «المصلين» و«المحراب العتيد»، ففى هذه المشاهد لمحة من جو كيلوبترا. غير أن هذه اللمحة تضيع فى سياق القصيدة لأن الزورق جُعل «نشوان يميد» بينما المجاديف «هتاف ونشيد». وكان قوله «كلهم رب يغنى وإله يستعيد» غير ملائم لروح الدين المصرى القديم الذى آمن به هؤلاء المصلون، وإنما هى تعبيرات منقولة عن الأدب الغربى المعاصر.

ومن مظاهر الضعف فى القصيدة أن الشاعر قد وضع على لسان كيلوبترا أغنية جعلها لازمة القصيدة وهذا نصها:

يا حبيبى هذه ليلة حبى

آه لو شاركتنى أفراح قلبى

وهى أغنية لا تليق بأن تغنيها ملكة تحت سمع «نواتى عبيد» يجدفون بزورقها، فضلاً عما فى معانيها من سذاجة وضحالة مما لا نظنه يلائم ملكة ذات هيبة وجلال. يضاف إلى ذلك أن فى معنى الشطرين تناقضًا ظاهرًا؛ فكيف تكون الليلة «ليلة حبها» إن كان الحبيب لا يشاركها إياها كما يُفهم من النص؟ ومتى صح أن توجد ليالى الحب فى غياب الحبيب، وإنما وقع الشاعر فى شبكة المعنى منساقًا بأسلوبه فى قصائد الوصف الغنائى:

٣- النغم

تتصف قصائد الوصف الغنائى بأن النغم جانب أساسى فى جوها وبنائها؛ حيث يختار الشاعر الألفاظ ذات الرنين الموسيقى وسحر الجرس مثل «العشاق، والحسن، والصبا، وعروس البحر، وحلم الخيال، والذكرى، والنشوة، والليالى، والسنا، والشاطئ».

على أن براعة على محمود طه فى خلق النغم الشعرى لا تكمن فى اختياره للألفاظ الشعرية وحسب، وإنما ترتكز، فوق ذلك، إلى وضعه للكلمة فى مكانها من الشطر والبيت بحيث يقوم رنين خاص وتجاوب بين مجموعات الحروف المستعملة.

وهذه الظاهرة تتجلّى فى شعره كله عمومًا وتتجلى بصفة خاصة فى قصائد الوصف الغنائى. فما القول فى هذا الشطر؟

أين أنت الآن أم أين أنا؟

أليس له جرس موسيقى عالٍ، وسر هذا الجرس أن حرف النون مستعمل فيه بكثرة فلا تخلو منه إلا كلمة «أم». وما القول فى هذا الشطر؟

حلم ليل من ليالى كيلوبتره

إن حرف اللام قد ورد فى أربع كلمات من خمس فيه؟ وهذا التناغم بين الحروف المتجاورة يحدث رنينًا موسيقيًا فى الشعر، وعلى محمود طه بارع فيه عادة، وذلك جانب مهم من أسباب علو النغم فى قصائده الوصفية الغنائية.

٤- الفنون اللفظية

يتميَّز أسلوب قصائد الوصف الغنائى باستعمال قسطٍ ظاهر من الفنون اللفظية (البديع) وهذا نموذج من قصيدة «الجندول»:

ذهبيّ الشعر شرقى السمات	مرح الأعطاف حلو اللفتاتِ
كلما قلت له خذ قال هات	يا حبيب الروح يا أنس الحياة

وفيه استعمل الفقرات القصيرة فى العبارة فى لغة سهلة سهولة مطلقة. إن البيت الأول مقسم إلى هذه الفقرات:«ذهبى الشعر» «شرقى السمات» «مرح الأعطاف» «حلو اللفتات»، وقد جعل قوام كل جزء من العبارة كلمتين ليحدث ذلك موسيقى. ونجد صدى هذا فى الشطر الرابع مع إضافة حرف النداء وتكراره:«ياحبيب الروح» «يا حلم الحياة».

أما جملة «كلما قلت له: خذ، قال: هات» ففيها طباق بين خذ وهات، يقابله تكرار فعل القول، وذلك يحدث تأثيرًا موسيقيًا خاصًا.

وهذا نموذج ثانٍ لهذه الظاهرة من قصيدة «خمرة نهر الرين»:

كنز أحلامك يا شاعر فى هذا المكانِ

سحر أنغامك طوّاف بهاتيك المغانى

فـجـر أيـامك رفًـاف على هذى المحـانى
أيها الشاعر هذا الـرين فاصدح بالأغانى(٢٨)

إنَّ بدايات الأبيات الثلاثة الأولى تستعمل «المناسبة» من فنون البديع: «كنز أحلامك، سحر أنغامك، فجر أيامك». تلى ذلك مناسبة أخرى بين «طواف ورفاف». ثم تأتى الكلمات «المكان،المغانى، المحانى» ولا يتغيَّر فيها إلا حرف واحد فهى ضرب من الجناس، «ثم هناك أسـمـاء الإشـارة: «فى هذا، بهاتيك، على هذى». ومعنى ذلك أن الشاعر استعمل الصنعة فى ست عشرة كلمة من سبع عشرة فى الأبيات الثلاثة الأولى، فلم تتفرد إلا كلمة «يا شاعر». وذلك ولا ريب كثير.

إنَّ هذه الأساليب اللفظية فى خلق النغم سر الموسيقى والرنين فى شعر على محمود طه. ولعلها مرتبطة بفن الشعر نفسه على العموم. ذلك أنها تملك سمة بدائية فيها سذاجة واستبداد. أما السذاجة فمنبعها وهم الشاعر بأنه يستطيع أن يخلق شعراً جميلاً بمجرد اللجوء إلى هذه الأحابيل اللفظية. وأما الاستبداد فيرجع إلى رغبة كامنة فى روح الشاعر تدفعه إلى الاستحواذ على ذهن السامع وروحه فيلجأ إلى مايشبه «السحر» القديم الذى كان بعض الناس يتسلَّط به على الآخرين: لأن الشراك الموسيقيّة ضرب من السحر له مفعول العقاقير المخدرة التى تفعل فى روح السامع بالتنويم والتخدير. ولا أظن إلا أن على محمود طه كان يد رك، فى أعماقه، أن هذه الوسائل اللفظية كفيلة بأن تسرق له أرواح كثيرٍ من القراء فتفتنهم وتسحرهم، وذلك ما وقع فعلا.

ولابد لنا أن نشير إلى أن فى شعر على محمود طه ما يدل على أنه يعتبر الشعر ضربًا من السحر له تأثيره وسطوته. فمن ذلك تعليق إحدى الشخصيات فى «أرواح وأشباح»: حيث تقول وهى تتحدث عن الشاعر محذرة منه زميلتيها:

يحاول بالشعر إغراءنا   لنؤمن واحدة واحده(٢٩)

فهذا تحذير يستند إلى كون الشعر قادراً على «الإغراء». أما مصدر هذا الإغراء عند الشاعر فإنها ترده إلى ما علَّمه الشيطان الذى تشير إليه باسم «طريد الحنان» فى قولها عن الشعراء:

أصاروا الفنون رموز الأثا   م واستلهموا الشر سحر البيان
وأغروا بحواء ما لُقِّنـــوا   وما حذقوا من طريد الحنان(٣٠)

ففى رأيها أن سحر الشعر فن من فنون الشيطان يستحوذ به الشاعر على روح المرأة. ومثل ذلك قول زميلتها (سافو) عن الشاعر:

أثار الملائك فى قدسهـــــا وأوقع فى سحره الأبريــاء[٣١]

وكلمة «الملائك» و«الأبرياء» واردتان هنا لتكونا جناحى إطار تبرز من خلاله قوة الشر التى يتصف بها سحر الشاعر.

وآخر الأدلة على اعتبار على محمود طه الشعر سحراً أن (بليتيس) تحس بعجزها عن الصمود لشعر الشاعر:

دعى الوهم سافو ولا تحقرى بليتيس معجــزة الشـــاعر

فما نتقــيه بحيّاتنــــــا إذا هو ألقى عصا الساحر[٣٢]

وفى البيتين إشارة ذكية إلى القرآن الكريم، حيث يلقى النبى الكريم موسى عصاه «فلا يتقيها السحرة بحيّاتهم» على حد تعبير على محمود طه. ولعله لا يخفى أن القرآن لا يستعمل لفظ «الشعر» إلا بمعنى السحر والإغراء وذلك، فى رأيى، هو سبب ذمه له. وإنما كان القرآن، فى مجمل معانيه، منزهاً عن هذا السحر اللفظى الذى يمتلكه الشعر، لأنه يوصل معانيه إلى القلب بما له من أجواء روحانية عالية، وبيان معجز يتعالى عن سحر الفنون اللفظية.

ولقد يرد اعتراض على أن الأبيات التى مثّلنا بها تنتمى كلها إلى «مسرحية» يعبر الحوار فيها عن آراء شخصياتها، وليس من الضرورى أن يعبِّر عن رأى على محمود طه، ذلك أن هذه الأرواح تتوجس شراً من الشاعر، فلا تملك إلا أن تعتبره ساحراً غرضه الإغراء. وهو اعتراض معقول، وقد رفعته أنا نفسى، لولا أن فى قصائد الشاعر ما يسنده، كما سوف يأتى فى الفصل الذى ندرس فيه آراء الشاعر.

ومهما يكن من أمر؛ فإن الإكثار من استعمال هذا السحر اللفظى المتمثل فى البديع قد أضفى على قصائد الوصف الغنائى جواً من السطحية الملحوظة. وهذه السطحية هى التى شخصها الكاتب المتنوق الدكتور شوقى ضيف فى أكثر من صيغة واحدة، قال عن شعر على محمود طه: «واقرأ قصائده فستجد عقوداً تتلألأ من الألفاظ الخلاّبة، التى تنشر ضباباً من الأحلام والأشباح، ولكن لن تجد فكراً عميقاً، ولا فكراً غامضاً كفكر الرمزيين، ففكره دائماً مجلوّ مكشوف، لا يستر أى شىء وراءه. فهو

شاعر لفظى وليس صاحب نزعة فلسفية ولا نزعة نفسية، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية مشعة أو موحية»[٢٣] وإذا كنا لا نقرُّ الناقد على أن هذا القصور يشمل شعر الشاعر كله، فنحن نقره على تمكُّنه من قصائد الوصف الغنائى على الأقل، لأنها بمجملها تكاد تقتصر على العناية بالألفاظ وإيقاعها وإشعاعها دونما عناية بالمضمون الفكرى والجو الروحى. والدكتور شوقى ضيف على حق حين يقول عن أغنية الجندول: «وهى من خير الأمثلة التى تدل على مهارته فى استخدام الألفاظ الشعرية فإنك إذا حللتها لم تجد فيها فكراً عميقًا ولا واسعًا وإنما تجد الألفاظ البَراقة التى تروعك وتأسر لُبّك»[٢٤].

٥- أسلوب الموشَّح

ومن ملامح الوصفية الغنائية أنها تختار من البحور الشعرية والأساليب ما يملك الإيقاع والانثيال والموسيقى وقد غلب بحر الرمل على هذه القصائد كما فى: «الجندول» و«خمرة نهر الرين» و«أندلسيَّة» و«ليالى كيلوبترا» و«لحن من فيينا». وقد يستعمل وزن الهزج كما فى قصيدة «سيراناداا مصرية». ويلاحظ أن الوحدة فى كل من هذين البحرين (الرمل والهزج) تفعيلة واحدة فهما من البحور الصافية.

وهذه البحور بطبيعتها متدفقة منثالة بسبب وحدة التفعيلة فيها. وقد حرص الشاعر على هذه الوحدة فكان يستعمل الضرب (فاعلاتن) بكثرة إلا إذا خرج عليه نادراً كما فى قوله:

قال من أين وأصغى ورنا   قلت من مصر غريبٌ ها هنا
قال إن كنت غريبًا فأنـا   لم تكن فينيسيا لى موطنا[٣٥]

فالضرب فى هذه الأشطر (فاعلن) لا (فاعلاتن).

وقد استعمل الشاعر أسلوب الموشح فى أغلب هذه القصائد، ولكنه لم يقلد الموشح الأندلسى كما فعل بعض المتقدمين من شعرائنا، وإنما جدد أساليبه وروحه. وهذا نموذج من قصيدة «أندلسية»:

حسنك النشوانُ والكأس الرويَّة   جددا عهـد شـبابى فسكـرتُ
حلـم أيـامٍ وليـلات وضيّـة   عبرت بى فى حياتـى وعـبرتُ

أنا سكـران وفى الكـأس بقــية   أى خمر من جنى الخلد عصرتُ

آه هاتـى قرِّبـى الكـــأس إليّـه   واسقنــيها أنـت يا أندلســيه[٣٦]

ولا شك فى أن أسلوب الموشح يمـهـد «للسطحـيـة» التى ذكرناها فى الفـقـرة السابقة، لأنه يزيد نـغم الشـعر بروزًا، ويتطلب التكرار، ورنين الألفاظ وسوى ذلك مما يحول دون أن ينصرف الشاعر لخلق جو عميق. ومـهمـا يكن، فإن لنا رأيًا فى صلة الموشح بالجو الفكرى سنثبته فى باب الأوزان من هذا الكتاب.

٣- قصائد العبث العاطفى

يقع هذا الصنف من شعر على محمود طه فى الوسط بين الصنفين السابقين. إنّ هذه القصائد ليست قصائد حب، لأنها تخلو من تلك العاطفة الحزينة المشتعلة التى تصدر عن المحب مما لمسنا فى القصائد الجميلة: «رجوع الهارب» و«انتظار» و«الشاطئ المهجور» وسواها. كما أنها ليست على مستوى قصائد الوصف الغنائى التى كانت تكون فارغة من المعنى بسبب اهتمام الشاعر بموسيقاها وجوِّها. وإنما قصائد العبث العاطفى شيء بين هذا وذاك، فهى تحتوى على كثير من الفِكَر الشعرية أحيانًا، ولا تخلو من بناء شعرى أصيل له كيان يتميَّز عن الصيغة الجامدة التى عرفناها فى قصائد الوصف. ومن الأكيد أن قصائد هذا الصنف أرقى رتبة من القصائد الغنائية وأكمل بالمعنى الشعرى، بما تملكه من عاطفة شخصية وموقف يتخذه الشاعر. وكل ما ينقصها فقدان اللمسة الروحانية والحرارة الغرامية الصادقة، ولذلك أسميناها قصائد العبث تمييزًا لها عن قصائد الحب.

ونموذج هذا الصنف قصيدة «فى الشتاء» التى مطلعها:

ذكّرينى فقد نسيت ويا   رب ذكرى تعيد لى طربى(٢٧)

والحق أن هذا المطلع خير معبر عن الجو العام لقصائد هذا الصنف. لأن الشاعر يقول فيه إنه قد نسى الطرب وفقد انفعالاته. فهو يصحب هذه الفتاة التى يخاطبها لكي تذكره مانسى من أن فى الدنيا عواطف وفرحًا وطربًا. وإذن فإن القصيدة لا تمثِّل أكثر من محاولة لاستعادة العاطفة التى عرفها الشاعر أيام الحب فى عهد «الملاح التائه»، وفى ذلك ما فيه من إقرار ضمنى بأن عهد العاطفة قد مضى وانصرم. وهذا هو الإطار العام لقصائد العبث العاطفى فهى بمجموعها قصائد يقصد بها التعويض عن مفقود، ومن ثم بقيت دون قصائد الحب الكبير الذى يملأ القلب ويفجِّر الشعر ويخصب الروح.

خصائص هذه القصائد

١- أول صفات هذه القصائد أنها تخلو من العاطفة الأخّاذة التى تملأ النفس، لأن منبع المشاعر فيها هو الموقف اللاهى الذى لاينظر إلى الحياة نظرة جادة، وإنما

يهمه أن ينفقها. وأغلب هذه القصائد تصدر عن الصلات العابرة التى كان الشاعر يقيمها مع «صديقات» أجنبيات ممن يلقى فى أسفاره الصيفية فى أوروبا. وهذه الصلات لا تأخذ من نفسه أكثر من مكان مؤقت يستثير الحواس ثم يمضى. ولذلك غلب على إحساس الشاعر نحوهن طابع المغامرة، ومن ذلك خطابه لمن صحبها فى تجربة قصيدته «بحيرة كومو»:

ما تُسرّين؟ أفصحى	إنَّ فى عينك الخبر
الغريبان ها هنا	ليس يجديهما الحَذر
نحن روحان عاصفا	ن وجسمان من سقر
فاعذرى الروح إن طغى	واعذرى الجسم إن ثأر(٣٨)

ومن ذلك أيضًا موقفه من فتاة قصيدته «تاييس الجديدة» وقد سمّاه هو نفسه موقف «المجترح»:

أأنا الغريب هنا وملء يدى	أعطافُ هذا الأغيدِ المرحِ
خفقت على وجهى غدائرها	فجذبتها بذراع مجترح
لم أدر، وهى تدير لى قدحى	من أين مغتبقى ومصطبحى(٣٩)

على أن العبث العاطفى لم ينشأ دائمًا عن صلات وإنما كان الشاعر أحيانًا ينظم القصائد فيمن لا يعرف من النساء كما تدل قصيدته «على حاجز السفينة»(٤٠) التى أهداها «إلى الغريبة الشائقة، ذات الرداء الأبيض، التى تظهر كل ليلة وحدها،متكئة على حاجز السفينة، ساهمة حالمة». وهى، فى الحق، من قصائده الفاشلة، ومثلها فى ذلك القصيدة المسفّة «راكبة الدراجة»(٤١)، وقد قدم لها الشاعر قائلاً: «رأيتها مرحة شائقة ذات صباح فى الطريق الصاعد من هرميتاج إلى فينسنا». ومن هذا الصنف قصيدته «سارية الفجر» التى يقول فى مطلعها:

عبرتْ بى فى صباحٍ باكر	فتنةَ العين وشغلَ الخاطر
شعرُها الأشقرُ فيه وردة	لونها من شهوات الشاعر(٤٢)

ولعل قوله «شهوات الشاعر» خير ما يشخّص موقف العبث فى هذه القصائد؛ فهو يكاد «يشتهى» كل جمال يمر به، لمجرد أن قلبه خاوٍ مقفر من العاطفة الكبيرة التى تملأ الحياة وترتفع بها إلى أفق الإنسانية والروح. ولا يفوتنا أن ننبه إلى وصفه

للفتاتين فى «على حاجز السفينة» و «راكبة الدراجة» بكلمة «شائقة» فإنها تنتهى إلى عين المعنى فى قوله:«من شهوات الشاعر». ولكى نشرح مضمون هذه «الشهوات» نقتطف من القصيدة هذه الأبيات:

شاطرينى ذلك المأوى فما　　　أتقاضاك وفاء الشاكر
غرفة، آلهة الفن بها　　　تتلقَّاك لقاء الظافر
وتغنيك نشيداً مثله　　　ما تغنّت لحبيب زائر
هات كفّيك ولا تضطربى　　　لا تخالى ريبة فى ناظرى[٤٣]
سوف يؤويك جدار ساخر　　　من أباطيل الزمان الساخر
سوف يحويك فراش صامت　　　لك فيه همسات الذاكر[٤٤]

٢- والصفة الثانية لقصائد العبث العاطفى أن فيها شعوراً عنيفًا بمرور الزمن وسرعة انفلاته. فإن الشاعر يبدو على عجلٍ من أمره يريد أن ينال كل ما يتاح قبل انصرام الوقت وفوات الأوان. ومن أمثلة هذا قوله فى «بحيرة كومو»:

فاسكبى الخمر وارشفيـ　　　ـه على رنة الوترْ
وإذا شئت فاسقنيه　　　على نغمة المطر[٤٥]
فغداً يذهب الشبا　　　ب وتبقى لنا الذكر[٤٦]

ومن صور هذا الخوف من الزمن فى قصيدته «حلم ليلة» قوله:

فنوّلينى فليس فى العمرِ
سوى ليالى الغرام والشعر
إنى ر أيت النذير فى الإثر
تطلق كفّاه طائر الفجر
فقربى الكأس واسكبى خمرى[٤٧]

فهو هنا يسأل صديقته «النوال» العاجل خوفًا من أن يطلع الفجر الذى يسميه بـ«الطائر» ويعد طلوعه من شؤم النذير. ولعله واضح أن «طائر الفجر» هنا رمز للزمن كله لا لمجرد الفجر القريب.

وهكذا نجد على محمود طه فى قصائده العابثة عجلان يريد أن «يتزود من النعيم» قبل أن يذهب الشباب ويُبقى الذكريات. ولعل الإحساس المفرط بانصرام الزمن ملازم للعابثين الذين يعيشون الحياة بحواسهم فلا يرون لها قيمة أبعد من ملذّات الحس. ولذلك كانوا متعجلين يريدون أن يكسبوا أكثر ما يتاح لهم من المتع واللذائذ قبل أن يذهب الزمن إلى الأبدية. وعلى هذا نجد بين العابث والعاشق فرقًا فى الموقف من الحبيبة والزمن. أما العابث فهو عجلان، مثل على محمود طه، يطرق الباب فى لهفة وجنون مناديًا:

أيها الخمَّار قم وافتح لنا
واسقنا قبل رحيل القافلة(٤٨)

إنه يتحدث دائمًا عن نقطة فى الزمن تصبح السعادة بعدها بابًا «مقفلاً» لا سبيل إليه. وإلى هذه النقطة رمز بقوله «رحيل القافلة» وهو خائف من هذه النقطة كل الخوف، يريد أن «يرتوى» بسرعة قبل أن يبلغها. ولكن العابث قلما يرتوى لأن طبيعة نظرته إلى الزمن تجعله ظمآن لا ينطفئ ظمؤه. وهو فى هذا بخلاف العاشق لأن هذا قلَّما يعبأ بانصرام الزمن. إن حبه يبدو له أكبر من الحياة والوجود بحيث يحس أنه ما من شىء قط يستطيع أن يروى عطش روحه، وكأن حبه مرتبط بالمطلق واللانهائى، وهو لذلك غير مستعجل ، لا بل إن العجلة لا تنفعه ولا تخطر له، فلا طلوع الفجر يعنيه ولا رحيل القافلة. إن الارتواء لدى العابث غاية قريبة يمكن تحقيقها، بينما هو عند العاشق بداية ظمأ جديد. ثم إن مشاعر العاشق تغمر ذاته وتستغرق كيانه حتى يكاد ينسى أن الحياة تسير وتتلاشى ساعةً بعد ساعة، لأنه يحس أن الحياة ملكه فعلاً بما منحته من سعادة الإحساس بالحب. ومعنى ذلك أن الحب يمنح العاشق فرحة مذهلة تغلب الألم والخوف والضعف، ولا فرق فى هذا بين محب سعيد ومحب محروم؛ فإن مصدر الطمأنينة هو كمال العاطفة نفسها، لأنها تروى ظمأ القلب إلى الذرى العليا، بينما يبقى العابث الحسى عطشانًا، ويشعر أن أيامه تتساقط من خلال أصابعه كما تتساقط حفنة ماء يقبض عليها. وذلك هو ، فى الواقع، شعور على محمود طه فى قصائده العابثة:

آه دعنى من أحاديث الصراع
ضاع عمرى ويحَ للعمر المضاع

فــالتـــمس نهــزة حـب ومـتــاع
تحت أفقٍ صـادح صافى الشـعاع[٤٩]

ولا ريب فى أن الإحسـاس المسـتمر بمرور الزمن يقـود الشـاعـر العـابث إلى التماس المرح والفرح فى المناسبات كلها. ولذلك كانت قصائد العبث تخلو من الحزن كل الخلو، بخلاف قصائد الحب التى لازمتها كآبة قلما تنقشع. وهذا طبيعى ومتوقع، لأن العابث لا يشعر نحو من يعبث معها بأكثر من عاطفة عابرة، ولذلك لا يحزنه الهجر ولا القطيعة، وإنما تجىء التجارب كما يلى:

مـلأتُ بتفاحــــها راحـــتـى	وبـــتّ لكرامـــتها عاصــرا
وذقــتُ الحـنان بها والرضــى	يــــداً بــرّةً وفـــمًا طاهــرا
فيا ليلة لم تكــن فى الخـيال	أجـــدّت لى المـرح الغابـــرا
أفاءت على النيل سحر الحياة	وأحيت لشعـرى بـه سامـرا
نسيــتُ ليالـى مـــن قبلـــها	وكنتُ لها الوافىَ الذاكر[٥٠]

فـهذه أبيات وصفية تنقصـها العاطفة وعمق التـجربة، فكل ما تصوره أمسية قضاها الشاعر مع راقصة أجنبية كان قد عرفها فى أوربا ثم حضرت إلى القاهرة.

٣- تتميزُ قصـائد العبث العاطفى بأنها تجمع بين صـفتين متعارضـتين هما الجو المريب ولمسة البراءة والطهر. ومثال ذلك قصيدة «فى الشتـاء» التى أشرنا إليها قبلُ، فقد جاء فيها من معالم الجو المشحون بالريب هذه الأبيات:

وامنحى عينى النعـاس على	خصـلات من شعـرك الذهبى
ظمـأى قاتلـى فما حــذرى	مـوردى مـنك مـورد العطـب
ثرثرى واصنعى الدموع ولا	تحفلى إن هممتِ بالكذب[٥١]

وهل أكثر إثارة للريبة من أن يرضـى هذا «المحب» من حبيبته بأن تكون ثرثارة صـانعةً للدموع؟ إن هـذا الرضـى من الشـاعر يدل على شىء واحد هو أنه لا يحـبهـا ولذلك لا يعنيه سوء خلقها، وقصارى ما يهمه أن يقضى معها وقتًا ممتعًا ثم ينصرف. أما المحب فـهو لا يرضى ممن يحب مثل هذه المعايب لأن الحب بطبيعته مثالية تدفع العاشق إلى تجميل الحبيب خَلقًا وخُلقًا.

وقوله: «موردى منك مورد العطب» أكثر إثارة للريب. فلماذا يكون مورده منها مورد العطب إذا كانت معه فى زورق النيل وكأسه - على حد قوله - مترع وعليه آثار شفتيها؟

شفتاك النديّتان بـــــه   فيهما روح ذلك الحبب
شهد المنتشى بخمرهما   أن هذا الرحيق من عنبى

أليس سبب ذلك أن هذا الحب عابر، وينتهى المساء والأماسى فلا يخسر من الاثنين إلا الشاعر، لأنه يهدر رجولته وشاعريته وطهر نفسه مع ثرثارة تحسن صناعة الدمع؟

ولكن هذا الجو المريب، المحفوف بالظنون، يرق ويصفو حتى يتحول إلى جو شبه برىء فيه طهر وجمال، فإننا نسمع الشاعر يقول لرفيقته:

وارفعى وجهك الجميل أرى   كيف هذا الحياء لم يذُبِ

ثم يقول لها:

ويك لا تنظرى إلى قدحى   نظرات الغريب واقتربى

فنعلم من ذلك أن هذه الفتاة تحس الحياء، وتجلس متباعدة عنه متأبية أن تشاركه الشراب.

ومما يضفى لمسة براءة على القصيدة وصفه لقلبه:

ذلك الطفل هدهديه فما   ثاب من ثورةٍ ومن صخبِ

فإنه يجعل هذا القلب «طفلاً» يحتاج إلى أن يُهدهد.

وهناك منبع آخر للبراءة فى هذه القصيدة وسواها، هو عناية الشاعر بتصوير مشاهد الطبيعة كما فى قوله:

لم أزل أرقب السماء إلــى   أن أطل الشتاء بالسحبِ
موعدنا كان فى أصائلـــه   ضفة سندسية العشبِ(٥٢)
نرقب النيل تحت زورقنــا   وخفوق الشراع عن كثب
وظلال النخيل فى شفـــق   سال فوق الرمال كاللهب

فالطبيعة تلطف دائمًا من غلظة الأجواء الحسية، فضلاً عن أن الاهتمام بها لا يصدر عن إنسان منصرف إلى إرضاء حواسه، لأن فى حب الطبيعة لمسة روحانية تربط القلب الإنسانى إلى فكره الخفى والمطلق العميق.

ومن أمثلة هذا التلاقى بين الريبة والبراءة قصيدته الجميلة «هى»، التى تبدأ فى جو لا يمكن أن يوصف بالبراءة:

هى الكأس مشرقة فى يديك	فماذا أرابــك فى خمــرِها؟
نظرت إليها وباعدتهـــــا	كأن المنـــية فـــى قطرِهــا
أما ذقتــها قـبل هذا المســاء	وعربدت نشوان من سكرِها
حلا طعمها يوم كنت الخلى	وكل الصبابة فى مُرُّهـــــا

إن فى هذه البداية ريبة وعربدة وسكرًا ومرارة. ويتكاثف هذا الجو عندما يستسلم الشاعر إلى ذكرياتها فيرجع بذهنه إلى الماضى ليتذكر صلاته ببطلة القصيدة.

إذا فتح الباب تحت الظـــلام	فكيف ارتمـاؤك فى صـدرهـا
وكيف طوى خصرها ساعداك	ومـرت يـداك على شعـــرها
وما هذه؟ رعشة فى يديـــك	أم الكأس ترجف من ذكرها؟

ويتكشُف الجو المشحون عن «غدر» الحبيبة، وعند ذلك لا يعود الشاعر يرى فيها غير صورة من «جسد آدمى» دنَّس روحه وحطم «تماثيله»، وعند ذلك تأتى لمسة البراءة والترفع:

بكى الفــن فيك على شاعــــر	تسائله الـــروح عـــن ثأرِهــا
نزلت بها وهدة كم خبــــــا	شعـــاع وغيًـــب فى قبرِهــا
رفعت تماثيلك الرائعــــــات	وحطمتـــهن علـى صخـرها
فدع زهرة الأرض يا ابن السماء	فأنـــت المـــبرأ مـــن شرهـــا
مراحُك فى السحب العاليـــات	وفـــوق المنورِّ مـــن زُهــرها
فمد جناحيك فوق الحيـــــاة	وأطلق نشيدك فى فجرها[٥٢]

ولقد يُعترض على اعتبارنا للبراءة فى هذه الأبيات، مع أنها جاءت اضطرارية بعد أن أعرضت «الحبيبة» وخانت، وهو اعتراض وارد لولا أننا نملك أدلة شعرية كثيرة على أن هذه البراءة كانت طبيعة فى الشاعر وإن غيّبتها غيوم الريب أحياناً. وإنما نعتقد أن الحسية وطلب اللذة عارضان في حياة على محمود طه لأن أصل نفسيته روحانى، ونظرته إلى الشعر والشاعر نظرة مثالية فيها كثير من التقديس. ولسوف نتناول هذه القضية فى موضعها من الكتاب. فلن نتوسع فيها الآن.

الفصل الثانى

الشعر الفكرى

تمهيد

نقصد بالشعر الفكرى مجموعة قصائد على محمود طه التى لا تتعلق بالحب وعواطفه وأجوائه. وهذا الباب يشمل شعره الفلسفى والروحى، وشعر الحنين إلى الأسفار البعيدة والأصقاع المجهولة، وقصائد الخيال المحلِّق وقصائد الطبيعة، والقصائد الخمرية ذات النزعة الصوفية، والقصائد التى تتغنى بالبطولة فى مظاهرها المختلفة، وغير ذلك من الشعر الذى يرتفع به الشاعر عن مرتبة العاطفة الحسية إلى آفاق الروحانية والفكر والخيال.

ولعل القارئ الذى يعرف على محمود طه معرفة عابرة تقتصر على قصائده العاطفية المشهورة يحسبه شاعر حب وغناء لا ترقى شاعريته إلى أبعد من الأغنية الشعرية الحسية وقصيدة المناسبة المتحمسة. ولعل هذه النظرة دارجة حتى لدى بعض المطلعين من الأدباء والنقاد. نقول ذلك وفى الذهن فصل للدكتور محمد مندور قال نصًا: إن على محمود طه «بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتى»[٥٤]. والواقع أن الدراسة العميقة لشعر على محمود طه لابد أن تنتهى بالناقد إلى عكس هذا الرأى، فإن على محمود طه روحانى بطبعه، كثير العكوف على التأمل الذاتى، وقد ترك من القصائد فى هذا الباب ما يكاد يزيد على شعره العاطفى. فإذا لاح هذا الاتجاه النفسى مناقضًا لموقف الشاعر فى قصائده الوصفية الغنائية وقصائد العبث، قلنا إن التعارض ظاهرى وحسب، ولسوف نخصص لدراسة هذا التعارض فصلاً فى هذا الكتاب. أما هذا الفصل فنحن ندرس فيه الظاهرة الفكرية الجميلة فى شعر الشاعر ونكاد نذهب إلى أن الشعر الذى يمثِّل هذه الظاهرة هو أجمل شعره وأروعه على الإطلاق، لولا أننا نتحفظ لنبقى مكانًا مماثلاً لقصائد الحب التى سبق أن وقفنا عندها.

١- ظاهرة "الملاح التائه"

لابد لنا، فى مستهل دراستنا للناحية الفكرية فى شعر على محمود طه أن نقف وقفة عناية عند تسميته نفسه «الملاح التائه» لندرس وجه هذه التمسية ومعناها ودلالتها وصلتها بشعره وحياته. ذلك أن «الملاح التائه» ليس مجرد عنوانٍ عابر لمجموعة الشاعر الأولى، كما قد يوهم ظاهره، وإنما هو ظاهرة واضحة تتصل بالأعماق الروحية والنفسية لشاعريته وحياته، ومن ثم فهى تشخّص الروح العامة التى تسيطر على شعره وتمثل نفسيته على العموم.

وإذن فما دلالة «الملاح التائه» فى شعر على محمود طه؟

يتألف هذا الاسم من كلمتين هما: «الملاحة» وهى السفر فى البحار، و«التيه» وهو الضلال أو الاستغراق فى عالم البحر دون إرساء على شاطئ. والمدلول البسيط القريب لمثل هذه التسمية أن على محمود طه يحب البحر حبًا خاصًا له تأثير فى ذهنه وروحه وشعره؛ ولذلك ارتأى أن يتّيه فيه ملاحًا يمخر البحار ويصادق الأمواج ويكتنه أسرارها. وفى شعره كثير من الدلائل على هذه الصداقة المتحمسة للبحر مثل قوله:

قف من البحر مصغيًا والعباب   وتأمل المزبداتِ الغضاب

صاعدات تلوك فى شدقها الصخر   وترمى به صدور الشعاب

هابطات تئن فى قبضة الريح   وترغى على الصخور الصلاب(٥٥)

حيث نجد تصويراً جميلاً، بلغةٍ تقطر انفعالاً، للبحر واضطرابه وجنونه، وكانت قوة البحر وسطوته الرهيبة تجتذب قلبه حتى لقد نظم قصيدة عنوانها «على الصخرة البيضاء» يصف فيها ثورة للبحر جعلت أمواجه تطغى فتغرق قرية صغيرة بمن فيها وما فيها(٥٦). ولم يقتصر الشاعر على وصف جنون البحر وأهواله وإنما نظم شعراً جميلاً فى وصف هدوئه ووداعته فى ساعات ا. سفو وليالى القمر، وكثيراً ما اقترنت هذه الأوصاف بمشاعر الحب العذبة التى ملأت قلبه:

وانتحينا من جانب البحر مجرى   مطمئن الأمواج شاجى الخريرِ

نزلتْ فيه تستحم النجوم الـــــ   زهر فى جلوة المساء المنيـــــر

راقصات به على هزج المـــــو   ج عرايا مهدلات الشعـــور

وعلى صدره الخفوق طوينا الـــ   ـليل فى زورق رخيّ المسيـــر

ورياح الخليج دافئة تشـ ـنى حواشى شراعه المنشورِ
خافقًا فوقنا يدف شعاع الـ ـبدر فى ظله دفيف الطيور
ومن الساحل الطروب أغانٍ أخذتنا بكل لحن مثير
رجّعتها بحارة آذنتهم ليلة المنتأى وبُعد العشير[٥٧]

وقد اجتذبت قلب الشاعر أحاديث البحار وروادها ومغامراتهم وبطولاتهم، حتى إنه نظم قصيدة رائعة يحيى بها ربّان غوّاصة غرقت فى اليم خلال الحرب العالمية الثانية، وقد وصف حبه للبحر وظمأه إليه، كما تشير هذه الأبيات يخاطب بها الربان الغريق:

يا ابن البحار وليدًا فى مسابحها ويافعًا يؤثر الجلّى ويختار
ما عالم الماء يا ربّان؟ صفه لنا فما نحيط به فى الوهم أفكار
وما حياة الفتى فيه، أتسليةٌ وراحةٌ، أم فجاءات وأخطار؟
إذا السفينة فى أمواجه رقصت على أهازيج غناهن إعصار[٥٨]

ولسنا نريد أن نستقصى ما نظم شاعرنا فى البحر وعوالمه الغامضة وصوره وأسراره، لأن ذلك كثير، وإنما سنختتم هذه الجولة بالإشارة إلى مسرحية «أغنية الرياح الأربع» وكل حوادثها تدور فى عالم الشواطئ والبحار بحيث لا يهبط ستار المسرح إلا على مشهد ختامى نرى فيه على البعد سفينة مغرقة فى البحر وعلى الجرف شاعرٌ يبكيها ويستخلص العبر من مصيرها. كما لا يفوتنا التنبيه إلى أن على محمود طه، بسبب حبه العميق للبحار، قد ترجم من الشعر الإنكليزى قصيدة معروفة للشاعر جون ميسفيلد نقتطف منها المقطع الأول:

يا فرحتى للبحر أرجع ثانيًا متفردًا بعبابه وسمائه
أقصى مناى سفينة ممشوقة وبزوغ نجم أهتدى بضيائه
وصرير دفتها وعزف رياحه وخفوق قلع أبيض فى مائه
وأرى الضباب يرف فوق جبينه فى شاحب من لونه وروائه
يجلوه ألآق رمادى السنا منطلع بالفجر خلف فضائه[٥٩]

على أن «الملاح التائه» - إلى جانب دلالته العامة على حب الشاعر للبحر- يملك معنى رمزيًا خاصًا، والدليل البسيط على هذا أن على محمود طه لم يكن ملاحًا بالفعل- خلافًا للشاعر جون ميسفيلد صاحب الأبيات التى اقتطفناها، وقد كان فى صباه ملاحًا حقًا- وعلى ذلك فإن الملاحة والبحر والتيه فى شعر على محمود طه مجرد رموز إلى اتجاهات روحية وفكرية ملأت قلبه وشغلت حياته. وعلى هذا المستوى ينبغى لنا أن ندرس التسمية.

وأول ما نلجأ إليه فى طلب تفسيرٍ للتسمية قصيدة الشاعر المعنونة «الملاح التائه» وهذا أولها:

أيها الملاح قـم واطـو الشـراعا	لمَ نطوى لجة الليل سراعـــا
جدِّف الآن بنا فى هينـــــة	وجهة الشاطئ سـيراً واتباعا
فغداً يا صاحبى تأخذنــــا	موجة الأيام قذفًا واندفاعـــا
عبثًا تقفو خطى الماضى الذى	خِلت أن البحر واراه ابتلاعـا[٦٠]

فما معنى البحر فى هذه الأبيات؟ وعلام يدل قوله: «لجة الليل» و«موجة الأيام»؟ إن المعنى الواضح هو أن هذا البحر الذى تاه فيه «الملاح» على محمود طه ليس البحر الحقيقى وإنما هو بحر الحياة، لأن «اللجة» التى يخوضها هى لجة الليل لا لجة البحر، والموجة التى يخشاها هى «موجة الأيام»، وكلا الليل والأيام يدلان على الزمن والحياة. وعلى ذلك، فإن هذه اللجج والأمواج التى يبحر فيها الملاح التائه رمزية تدل على الحياة نفسها، ولاصلة لها بالبحر.

ونحن نملك دليلاً لا يُردّ على هذا المعنى ورد فى القصيدة الجميلة «صخرة الملتقى»، وقد قال فيها:

وورائى الصحراء وادى المنايا	وأمامى المحيط لـج الحياة[٦١]

ففى هذا البيت رمز الشاعر بالمحيط إلى الحياة نصًا دون ما غموض أو لبس وقد أضاف كلمة «لج» إلى الحياة لا إلى المحيط ليكمل التشبيه الكامن وراء الاستعارة، فالحياة عند الشاعر محيط هائل له لجج.

وقد يكون أقوى حتى من هذا الدليل ذلك الإهداء الذى صدّر به الشاعر ديوانه «الملاح التائه»: «إلى التائهين فى بحر الحياة»، وفيه يتجه الملاح الذى تاه فى بحر

الحياة إلى الذين تاهوا مثله، وهو اتجاه طبيعى له تبريره فى منطق الفكر والقلب. وهذا الإهداء يلقى من الضوء على مدلول البحر الذى تاه فيه «ملاحنا» ما نظنه يكفى لحسم أى جدل قد يثار حول الموضوع.

ولا نظنه يخفى على القارئ أن تشبيه الحياة بلجة بحر ليس معنى جديداً فى الشعر، وإنما قاله قبل على محمود طه غير قليل من الشعراء يهمنا منهم، فى هذا السياق، الشاعر الفرنسى «لا مارتين» الذى أعجب به على محمود طه وترجم قصيدته المشهورة «البحيرة» شعراً حافظ على روحها وجوهرها محافظة بديعة وإن يكن تساهل فى بعض معانيها، وفى هذه الترجمة ورد تشبيه الحياة بالبحر.

إننا فى الحياة، فى عرض بحر	ليـــس نلـقى المرسـاة فـيه بأرض
ما به مرفأ يبين ولكـــــن	نحن نمضى فى لجه وهو يمضى[٦٢]

هذا إذن البحر الذى تاه فيه الملاح، ومدلوله كما رأينا هو الحياة نفسها. فما مدلول «التيه» فى «الملاح التائه»، وهل رمز به على محمود طه إلى شىء معين كما رمز بالبحر إلى الحياة؟ لدينا من وسائل الإجابة عن هذا السؤال أبيات مختلفة من شعره وردت كلمة التيه فى سياقها، ومنها هذه الأبيات:

يا فتية الفولجا تحية شاعـر	رقّت له فى شـدوه الأشعـارُ
ملاح وادى النيل إلا أنـه	أغرته بالتـيه السحـيق بحـار
أبداً يطوّف حائراً بشراعه	يرمى به أفق وتقذف دار[٦٣]

وفى وسعنا أن نعين مضمون هذا «التيه» بملاحظة السياق الذى وردت فيه هذه الأبيات، وهو سياق تحية الشاعر لمدينة ستالينغراد التى انتصرت فى الحرب ببطولتها وثباتها. فالتيه إذن هو تخطى وادى النيل إلى أرجاء العالم النائية بحثاً عن القيم الرفيعة التى يهيم بها الشاعر كالبطولة والمعرفة والشعر. وفى هذا النص ترمز البحار نفسها إلى هذه القيم وأمثالها. وليس حب المثل غريباً على على محمود طه، فمن منا يستطيع أن ينسى صرخته اللهيفة:

يا رب ما أشقيتنى فى الوجود	إلا بقلـبى ليـته لـــم يكـن
فى المثل الأعلى وحب الخلود	حمّلته العبء الذى لم يهن[٦٤]

وعندما يكون التيه فى البحار رمزًا للمعرفة والشعر والمثل الروحية يصبح من المفهوم أن نسمع الشاعر يقول فى قصيدة من أواخر شعره:

يقودهن على الأمواج فى مرح ملاح وادٍ له بالتيه إغراء[٦٥]

والمعنى الذى يقصده أن له «ولعًا» بالتيه، وهذا يلقى ضوءًا على سبب تسميته لنفسه «بالملاح التائه»، فهذا الملاح يعشق التيه ويسعى إليه.

وخلاصة الرأى أن «الملاح التائه» يعبِّر عن روح التيه والبحث عن الحقيقة وخوض غمارالحياة والفكر والخيال. وهو يؤكد حب الشاعر للأسرار المبهمة المتمثلة بالبحار ومسافاتها وأعماقها. ومما يؤيد رأينا فى أن البحر يرمز إلى السر والمجهول، أحد بنود الإهداء الذى صدَّر به الشاعر مجموعة «الملاح التائه» ونَصُّه: «إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول»، وذلك يوحى بأن الملاح التائه يبحث عن الأسرار والخفايا فى بحار الحياة، وقد وردت «السباحة نحو المجهول» فى موضوع آخر من المجموعة:

وقفــتُ أشــيِّع الفكــر فيــها كــأنه إلى الشاطئ المجهول يسبح خاطرى[٦٦]

وإنما سمى شاعرنا نفسه «الملاح التائه» لأنه يحب هذه السباحة إلى المجهول فالتسمية تشخص اتجاهاته الروحية والفكرية، مثل حب الأسرار والبحث عن الحقيقة، والولع بالأسفار، والتماس التجارب الخصبة، ونحو ذلك.

هذا، ومن إتمام الفائدة أن نشير إلى أن تفسيرنا هذا للملاح التائه يخالف تفسير الناقد الدكتور محمد مندور، فمذهبه أن معنى هذه التسمية أن الشاعر «يجدّ فى البحث عن متع الحياة»، ورأيه هذا مرتبط بما يذهب إليه من أن فلسفة على محمود طه «فلسفة أبيقوريَّة تلتمس من الحياة متعها ولذاتها». وفى نظرنا أن شعر على محمود طه ينقض هذه النظرة، وبخاصة فيما يتعلق بمعنى «الملاح التائه».

قصائد المجهول

من ملامح حب المجهول فى حياة على محمود طه أنه كان مولعًا بالأسفار، فكان يرحل كل صيف إلى ربوع أوروبا متنقلاً فيها من بلد إلى بلد. وإذا كانت أسفاره قد بدأت صيف سنة ١٩٣٨، فإن حب الأصقاع النائية كان متمكنًا منه قبل ذلك وكأن غموض العوالم القاصية يجتذب روحه ويلهب خياله. ومن مظاهر هذا الميل قصيدته

الجميلة «القطب»، وهى أغنية مفتتن بهذا العالم الغامض المغطى بالثلج المغرق فى الصمت والأسرار. ولكى ندرك كيف ترتبط روحية «الملاح التائه» بجو هذا العالم الجليدى السحيق نقرأ افتتاحية القصيدة:

هو ليلٌ من الغياهب ضافى	وأديمٌ فى لجة الثلج طافى
وبحار إن رُدْتها لم تجد غيـ	ـر جليد من لجة وضفافِ
وجبال من الثلوج تدجّـــى	رائعات السفوح والأعراف

وبعد هذه الافتتاحية التى تثير الخيال نقع على أبيات كثيرة مماثلة نختارها على غير ترتيب:

وطنُ الزمهرير والثلج لا القيـ	ـظ ولا كدرة الرمال السوافى
عالم كله سكون وصمـــت	مترامى الحدود والأطـــراف
قف بهذا الوادى الرهيب وحدِّق	فيه والليل مؤذن بانتصاف
أهو القطب فتنة الأبد الخـــا	لى ومغدى الظنون والإرجاف
أم هو العالم الذى جهلـــوه	وشأى أوجه على الكشاف[٦٧]

وما نستخلصه من هذه القصيدة بمجموعها هو افتتان الشاعر بروعة الأسرار التى تحيط بالقطب بما فيه من صمت مطبق وثلوج لانهاية لها. والواضح أن الشاعر يبلغ من شدة التعلُّق بأسرار القطب بحيث يسعده أن يبقى حصنًا منيعًا لا يخترقه المكتشفون. إنه يريد سره مستعصيًا على الكشف. وعندما يسمع بأن «أمندصن» ورفاقه يحاولون اقتحام حدوده، يهتم اهتمامًا شديدًا بمتابعة رحلتهم فى الصحف، إلا أنه مع ذلك يعلن سخريته من هذه المحاولة قائلاً فى القصيدة مخاطبًا القطب:

قيل حاموا على ذراك وألقوا	فوق واديك نظرة استشراف
وأراهم فى زعمهم قد أسفّوا	بك يا قطب أيما إسفاف
تشهد الكائنات أنك أمسيت	وتمسى سر الوجود الخافى

والبيت الثانى فيها يلفت النظر فكأن الشاعر يعتبر توصل الإنسان إلى اختراق القطب إهانة تمس جمال العالم المتمنِّع الخفى، ولذلك يختم القصيدة بنفى هذه الإمكانية وتأكيد حصانة القطب من أن تُكتنه أسراره.

ولعين السبب نجد الشاعر يضيق بالعلم مفضلاً عليه الجهل، لأن العلم يحطم الأسرار الجميلة التى تغلِّف الأشياء بكشفه للحقائق الواقعية التى تختفى وراءها، ونحن نسمعه ينفجر فى هجوم على العلم فى إحدى قصائده قائلاً:

شوّه العلم رؤى الكـون القـديم ومحا كل مَسرَّات الدهـورْ
أوَ أرض جوفـها نـار جحيـم وفضاءُ كـل مـا فـيه أسـير

***

إن يكن قد أصبح البدر الوضىء حجـراً والنجـم غازاً وحـديد
فسلامًا أيها الجهل البـريء وعزاء أيها الكون الجديد(٦٨)

والشاعر، فى ضيقه بأن يتحول القمر إلى حجر، والنجم إلى غاز وحديد، إنما يتحرق إلى أن يستبقى عالم الشعر والخيال الذى يحف بالقمر والنجوم. وهذه فكرة رومانسية أخذها على محمود طه عن الفكر الغربى، فقد عرفها الأدب الألمانى من قبل، وكان فاغنر يقول إن الشعر الحق لا يكون من دون أسرار، ويشايعه فى هذا غوته الذى اعتبر « الخرافة» مصدراً كبيراً من مصادر الشعر بما تعترف به من وجود الخفى الذى لا يُفسَّر. وقد سرت هذه الفكرة الشعرية الجميلة إلى الشعر الإنكليزى وتجلت على أروع ما تكون فى شعر الشاعر جون كيتس الذى كان يحمل عين إيمان على محمود طه بالأسرار حتى لقد نظم قصيدة مطولة عنوانها «لاميا» صوَّر فيها كيف يقتل العلم والفلسفة جمال الأشياء ويقضى على حياتها . على أن تصوير كيتس كان أكثر رمزية وإبهامًا من تصوير على محمود طه، فإن كيتس قد صاغ الفكرة فى قصة دون أن يستخرج منها مغزاها تاركًا الرموز تتساقط تساقطًا طبيعيًا عبر الأحداث، بينما عبَّر على محمود طه عن الفكرة تعبيراً مباشراً كما رأينا . ولا ريب فى أن أسلوب كيتس أقرب إلى الشعر وأجمل.

ومن صور ولع على محمود طه بالمجهول والسر قصيدته «صخرة الملتقى»، وفيها يصف صخرة تشرف على البحر وتمتد وراءها صحراء، وقد فتنه وأثار خياله أن تقف هذه الصخرة فى مكان ما بين بحر وصحراء. وهو يصفها فى القصيدة هذا الوصف الجميل، أنها «عقدة الاتصال بين جلالين»، يريد جلال البحر العظيم بقواه

الجبارة، وجلال الصحراء الهائلة برمالها المحرقة ومسافاتها الغامضة. وما يراه الشاعر فى الصخرة يشخِّص خياله المشغوف بالمجهول:

برزخٌ تعبر الليالى عليـــه ... بيـــن عـــبرين من بلى وحياة
ركزتـها الآباد بينهـما رمــ ... زاً على صولة الدهور العواتى
فأقامت نُسر للبحـر واليـــم ... أحاديـــث أعصـر خالـيات
واحتوت سر كائنين كأن لم ... يُبعثا سيـرة مع الكائنـات[٦٩]

وقد رأينا، ونحن نراجع سيرة الشاعر، كيف اختلف موقفه من هذه الصخرة، عن موقف صديقه الشاعر المرهف إبراهيم ناجى. أما إبراهيم فقد رأى فى الصخرة مكاناً للقاء بين حبيبين فراح يحيطها بوله عواطفه ودموعه. وأما على محمود طه فقد افتتن بالرموز التى تكمن فى قيام الصخرة بين المحيط والصحراء. وهذا الفرق بين الشاعرين يشخص الاتجاهات الفكرية لعلى محمود طه، تلك الاتجاهات التى سلبت الصخرة معناها الجمالى العاطفى، وحولتها إلى رمز فلسفى للزمن الإنسانى القائم بين الحياة والموت، ومن ثم فهى «صخرة المأساة» كما قال فى خاتمة القصيدة:

أنا طيفُ الماضى على صخرة الآ ... باد أستشــــرف الزمـان الآتى
وورائى الصحراء وادى المنايـــا ... وأمامـى المحـيط لج الحيـــاة
بين عبريهما ثوت غر أيّــــــــا ... مى وحال الوضىء من ليلاتى
لا أسميك صخرة الملتقى لكن أسميك صخرة المأساة[٧٠]

الفلسفة والرمز

فى شعر على محمود طه جانب فلسفى لا يمكن للدراس أن يتغافل عنه، هو جانب عنايته بالإنسان وصلاته الغريبة بالكون وما يحف بمولده وموته من ألغاز ومبهمات لا حل لها. ولقد افتتن الشاعر بهذا الجانب الروحانى من جوانب الحياة البشرية افتتاناً دائماً، فكثر فى شعره التساؤل عن المبدأ والمصير وعن الروح والزمن، وعن الإنسان وأعماقه وحقيقته. وقد شخص الشاعر هذا الميل فى نفسه بقصيدة من روائع شعره عنوانها «قلبى» يفتتحها هذه الافتتاحية العظيمة:

كالنجم فى خفقٍ وفى ومضٍ ... متفـــرداً بعــوالم السُّـــدم

حيران يتبع حيـــرة الأرضِ ... ومصـارع الأيـام والأمــم

مستوحشًا فى الأفـق منفـردا ... وكأنـه فى سامــر الشــهب

هذا الزحام حياله احتشـــدا ... هو عنـه نـاءٍ جـد مغتـرب

مترنحًا كالعاشق الثمـــل ... ريـان من بهـج ومن حــزن

نشوان من ألم ومن أمـــل ... مستهــزئًا بالكـون والزمـن

تلـك السـماء على جوانبـه ... بحر الحـياة الفـائر الزبـــد

كم راح يلتـمس القرار بـــه ... هيمان بين شواطئ الأبد(٧١)

إن الشاعر يعطينا بهذه القصيدة صورة من ميول قلبه وأهوائه، وإنها لصورة عظيمة حية. فهذا القلب الطموح يقدر أن يقف «متفرداً فى الأفق»، «يتبع مصارع الأيام والأمم» وما أعظمه مطلبًا. وفكرة هيام قلب الشاعر بين «شواطئ الأبد» فكرة عظيمة أيضًا ولكنها لا تفاجئنا لأننا نعرف أن «الملاح التائه» لا يتيه فى بحار الماء وحسب، وإنما فى بحار الزمن والفكر، وهى بلا ريب أعمق البحار. ومثل هذا الهيام لابد أن يحقق نتيجة كبيرة، فإذا نظرته تنفذ إلى الأعماق إلى الحقائق الكبيرة الرائعة:

بلغ الروائع من حقائقهـــا ... فإذا السعادة توأم الجهلِ

هتف المحدق فى مشارقها ... ذهب النهار فريسة الليلِ

ومن روائع شعره الفلسفى قصيدته الجميلة «الله والشاعر» وهى مطولة تقع فى عشرين ومائتى بيت انشغل فيها الشاعر بموضوعات فلسفية مثل مصير الإنسان، والصراع بين الجسد والروح، ومعنى الألم فى الحياة، وصلة الكون والطبيعة بالخالق الذى يتصف بالرحمة والجبروت معًا. والمطولة تدل دلالة عميقة على ولع الشاعر بالجانب الفكرى والروحانى من حياة الإنسان على الأرض، وموقفه الخاشع المنفعل من الذات الإلهية، وقلما نجد فى الشعر المعاصر– الذى يتجه عمومًا إلى الحسية والمادية – موقفًا روحانيًا خاشعًا كمثل موقف على محمود طه فى هذه القصيدة البديعة، فهو يفتتحها بمشهد من الظلام الرهيب والعواصف يقف فيه الشاعر مواجهًا السماء، ينعكس البرق على جبينه وقامته، وتصك الرعود سمعه، يقف هناك ليناجى الخالق العظيم ويزجى إليه شكاية البشرية المعذبة، ولا يختم المطولة إلا بمشهد مؤثر تركع فيه الإنسانية مبتهلة بالدموع الحارة والدعاء اللهيف إلى الله لتكفِّر عن ذنوبها.

ومن شعره الفلسفى ما يستعمل فيه الرمز للتعبير عن المضمون الفكرى، ومثال ذلك قصيدته «التمثال» وتكاد تكون أجمل شعره على الإطلاق، وفيها يرتفع على محمود طه إلى الذروة بين شعرائنا المفكرين، دون أن يفقده ذلك مكانته بين الغنائيين. فالقصيدة كاملة الموسيقى، كاملة الفكرة، كاملة الصياغة. وقد صور فيها الصراع بين الإنسان والزمن، وأنهاها باندحار الإنسان. يبدأ بطل القصيدة «أو الشاعر» حياته بإقامة أمل عظيم «التمثال» ينذر له أيامه، فيعيش يزين هذا الأمل ، ويجمع له الحلى والكنوز من أطراف الوجود كله، المادى منه والروحى ولكن الأيام تنصرم والليالى تمر فلا يتحقق «الأمل الإنسانى» وتأتى الشيخوخة على الشاعر، وقد رمز إليها بمشهد العاصفة والسيل فتحطم نوافذ معبده وتسلمه إلى الضحى مهدم الروح مهزوم الفكر.

ويلاحظ أن الشاعر لم يعالج المحتوى الفكرى لهذه القصيدة معالجة صريحة وإنما ترك الفكرة تسقط من خلال الرموز دون أن يحاول إبرازها بالشرح، وذلك خير أسلوب فى الشعر؛ لأنه يحتفظ للقصيدة بجوها الموحى ويصونها من النثرية الباردة.

ومن شعر الرمز كذلك قصيدة «العشاق الثلاثة» وقد عرض الشاعر فيها قصة رمزية – نظنها من إبداع خياله، وإن كنا لا نملك دليلاً على هذا– وفكرة القصيدة أن ثلاثة محبين يدّعون أنهم يعشقون القمر وينذرون له حياتهم. ويسمع القمر نجواهم وهى ترتفع إليه من الأرض فيبحث عنهم. ولكنه سرعان ما يكتشف زيفهم جميعًا. أما الأول فإنه يخشى على نفسه برد الليل فيقنع برؤية القمر من زجاج النافذة. ويرمز على محمود طه بهذا إلى الذين يحبون حبًا سطحيًا يضعف عن التضحية، ولا يقدر على البذل الكبير، لأن هذا العاشق يجعل بينه وبين من يحب حجابًا ساترًا ثم يدّعى الحب. أما العاشق الثانى فإنه لا يقوى على النظر إلى القمر فيفضّل أن يراه منعكسًا فى ماء الترعة حفظًا لعينيه من بريق الضوء الباهر. ويرمز هذا إلى العاشق الضعيف الشخصية الذى لا يجرؤ على مواجهة كمال الحب وقوته الروحية فيتحاشاه بالنظر غير المباشر، بدلاً من أن ينمى قدرته الروحية على الارتفاع إلى مستوى النظر المباشر. وأما العاشق الثالث فإنه يشعل النار ليستضىء بها فى ظلام الليل وهو يناجى القمر، وفى هذا إنكار ضمنى لقدرة القمر على الإضاءة، فالعاشق هنا أضعف روحًا من أن يدرك جمال القمر وقوة ضيائه وهذا يثبت أن حبه ليس صادقًا، لأن الحب الحق هو الذى يصدر عن الإيمان المطلق بكمال الحبيب. أما القمر المعشوق فإنه فى القصيدة يرمز إلى «المعرفة والحكمة» كما يوحى الإهداء النثرى فى أولها.

وقصيدة «العشاق الثلاثة» هذه من أروع شعر الفكرة فى ديوان الشاعر، وإنما يُنقصها ضعف صياغتها وعدم ملاءمة وزنها لها كما سنذكر بالتفصيل فى موضع ذلك من الكتاب.

قصائد البطولة

عُرف على محمود طه بحبه الكبير للبطولة وتقديره العميق لها فهو يهتف لها متحمسًا ويمجدها حيث وقع عليها، ما يكاد يسمع ببطل يقدم على عمل نبيل فيه شجاعة وتضحية وكرم حتى تخلج نفسه اختلاجًا حارًا ويندفع فينظم قصيدة. ومحبة البطولة، فى نظرنا، مسحة فكرية خالصة فى نفس الإنسان ترفعه عن مستوى الحواس وضيق الأفق، إلى مرتبة تقدير الأعمال الروحانية السخية التى ينجزها قلة من الناس لهم من كمال الروح ونبل النفس وقوة الإرادة ما يرفعهم فوق الكثرة الغالبة من البشر. وليس الناس كلهم قادرين على تذوّق البطولة والإعجاب بها، فقد يمر العمل العظيم بالنفوس الغليظة فلا يثير فيها أكثر من إعجاب عارض هو أقرب إلى الدهشة منه إلى التقدير. وأما تقدير العمل البطولى تقديرًا خالصًا، وتمثُّل ما وراءه من حماسة وطهارة فى النفس وأريحية فى الفكر، وتماسك فى الشخصية، وعظمة روحية، فتلك أشياء لا يقدر عليها إلا إنسان كبير النفس، رفيع مستوى الروح. أو لنقل إن من يستشعر عظمة البطولة لابد أن يملك فى نفسه سمة روحانية ترفعها إلى مستوى تلك البطولة بحيث يقدر أن يراها ويدرك أبعادها، ومن ثم يعجب بها ويتحمس لها.

ووفق هذا المعنى يكون على محمود طه على قسط كبير من الروحانية؛ فإن له قصائد متحمسة فى تحية أبطال وقفوا مواقف عظيمة. وهو يدرك هذا الهوى فى نفسه، هوى البطولة، ويشخصه فى قصيدة جميلة له رثى بها طيارَيْن مصريين احترقت بهما طائرتهما وهما فى طريقهما إلى الوطن:

أنا من يغنِّى بالمصارع فى العلا	ويشيد بالآلام والأحزان
ماذا وراء الدمع من أمنية	أو ما وراء النوح من نشدان؟
أصبحت ذا القلب الحديد وإن أكن	فى الناس ذاك الشاعر الإنسانى
ووهبت قلبى للخطار فللهوى	شطر وللعلياء شطر ثان

وعشقت موت الخالدين وعفت من عمرى حقارة كل يوم فـــــان

لولا الضحايا البـاذلون دماءهـــــم طوت الوجود غيابة النسيــان(٧٢)

فى هذه الأبيات يشخص الشاعر لفتة مهمة من لفتات طبيعته، فهو الذى «يغنى بالمصارع فى العلا» لأنه «عشق موت الخالدين» وهذا الحب للمصارع النبيلة فى ساحات العلا والخلود يجعله (يستصغر) «حقارة كل يوم فان» اليوم الفانى عنده هو الخالى من الأعمال البطولية، والأشواق الروحانية. وهذه اللفتة فى طبع على محمود طه تستطيع أن تلقى ضوءاً على كثير من شعره وهى من أكبر الأدلة على أن الدكتور محمد مندور لم يقع على الحقيقة عندما قال عنه إنه «بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية».

لقد قدّر على محمود طه مقتل الطيارين باعتباره عملاً بطوليًا فيه بذل نبيل للنفس وفداء. وهو يقول فى القصيدة إن فى التضحية بالحياة معنىً من معانى الخلود، لأن النفس الفادية تملك مقدرة روحانية انحدرت إليها من كمال أصلها، فالعمل البطولى إذن من سمات الكمال الإنسانى.

كونوا من الفادين إن عز الفدا كم فى الفداء من الخلود معانِ؟

ومن روائع شعره فى حب البطولة والتغنى بها قصيدته البديعة «مصرع الربّان» وفيها يصور موت قائد بارجة حربية غرقت بارجته خلال الحرب العالمية الثانية فرفض أن يعيش بعدها لأنه آثر الموت غريقًا معها.

ويبدو لى أن سبب إعجاب على محمود طه بهذه اللمسة فى شخصية الربان يرجع إلى ما أظهر من قوة روحية، فإن هذا الربان يقدس القيمة الوطنية التى تكمن وراء البارجة التى يقودها، ومن ثم فإنه لا يقوى على رؤيتها تغرق وهو يملك من شجاعة الروح ما يجعله قادراً على اختيار الموت معها. أليس فى هذا صورة من «موت الخالدين» و «المصارع فى العلا»؟ وإنما نلتمس هذا التعليل لأننا لا نحب أن يمجد شاعرنا الانتحار، ونحن نؤمن بأن الإنسان خَلقٌ عظيم لا ينبغى أن يستسلم للهزيمة. وهذا الإنسان ولا ريب أكبر من ألف بارجة، وحياته ينبغى أن تكون أثمن من «الأشياء» كلها.

على أن قصيدة «مصرع الربان» لا تحيِّي الموت الحر من أجل القيم الروحية وحسب، وإنما تحيي كذلك قوة الروح التى جابه بها الربان مصرعه العظيم، فقد بقى واقفًا منتصب القامة يرقب البارجة تغوص به شبرًا شبرًا إلى أعماق البحر «حتى إذ بلغ الماء هامته ألقى بقبعته على الموج إجلالاً للموت، وإكباراً للبحر الذى حمله حيًا وضمه ميتًا».

واستقبل البحر صدراً حين لامسه كادت عليه جبال الموج تنهارُ

وغاب كل مشيد غير قبعة ذكرى من الشرف العالى وتذكار

ألقيتها فتلقىّ الموج معقدها كما تلقى جبين الفاتح الغارُ[٧٣]

ومن روائع شعر البطولة فى ديوان على محمود طه قصيدته العظيمة «طارق بن زياد» وقد سماها «من قارة إلى قارة» فجاءت صورة رائعة الحسن من صور البطولة العربية بكل ما وراءها من روحانية وفداء ومجد. وفى هذه القصيدة يرسم على محمود طه لطارق بن زياد تخطيطًا بطوليًا عميق التأثير:

ومَن الفتى الجبار تحت شراعها متربصًا بالموج والأنواءِ؟

يُعلى بقبضته حمائل سيفه ويضم تحت الليل فضل رداء

وينيل ضوء النجم عالى جبهة من وسم إفريقية السمراء[٧٤]

وقد كان طبيعيًا أن ينبهر الشاعر بتلك اللحظة البطولية العظيمة إذ أحرق القائد العربى سفنه ليقطع خط الرجعة على نفسه وعلى الجنود، فإما النصر وإما الموت. وقد وجد على محمود طه فى هذه البادرة البطولية صورة من استقتال الفدائيين الأحرار الذين ذكرهم فى «مصرع الربان»:

مصارع للفدائيين يعشقها مستقتلون وراء البحر أحرارُ

وتتمثَّل معانى البطولة بالنسبة لعلى محمود طه، كما نستخلص من قصائده، فى اتجاهين كبيرين تندرج تحتهما سائر التفريعات: (الأول) أن البطولة تنبع من قوة الروح الإنسانية ووعيها وثباتها. ولذلك نجده يرتفع إلى مستوى الروحانية كلما تحدث عن بطل. مثال ذلك أنه افتتح «مصرع الربان» بقوله:

يا قاهر الموت كم للنفس أسرارُ؟ ذُلَّ الحديد لها واستخذَت النارُ

فإن بطولة هذا الربان تبدو للشاعر من أسرار «النفس» الإنسانية العظيمة التى

يذل لها الحديد ويشفق منها البحر نفسه. بل، إن الشاعر يعترف فى شعره بجبروت الحديد والنار وقوة البحر «وهو طاغية عات على ضربات الصخر جبار» كما يقول، إلا أن قوة الروح الإنسانية تبدو له أعظم وأروع. وذلك، فى نظرنا، أجمل ما فى هذه القصائد البطولية التى نظمها، وقد عبّر عن قوة الروح فى قصيدته التى حيّا بها مدينة ستالينغراد وقد صمدت فى وجه الغزو النازى صموداً معجزاً. وجاء تعبيره عن هذا الإعجاب بالروح فى مطلع القصيدة فقال يخاطب «المدينة الباسلة»:

طلعوا جبابرة عليكِ وثاروا   ووقفت أنت وروحك الجبار(٧٥)

والاتجاه (الثانى)، الذى تتمثل فيه معانى البطولة عند الشاعر، هو أن البطل يستبدل باللذائذ الحسية لذة القيم المعنوية والمثل الروحية. ومثال ذلك أن طارق ابن زياد يستعيض عن الغرام الحسى بحب الفتح والبطولة، فما يكاد يصل إلى الأندلس ويهبط إلى الجزيرة حتى يضطرب قلبه ويخفق خفقاناً شديداً، لا خفقان قلب العاشق الموعود بحبيبة أندلسية، وإنما خفقان قلب البطل الذى يصل إلى ساحة الجهاد ليضيف شرفاً إلى شرف العروبة، وليوطّد الأساس لبناء دولة إسلامية تشيع الضياء والخير فى الغرب المتأخر المظلم:

وثبتَ فوق صخورها وتلمست   كفاك قلباً ثائر الأهواء

فكأنما لك فى ذراها موعـــــد   ضر بته أندلسية للقـــاء

ويتجلى هذا الارتفاع فى حالة الربان الذى غرق فى ما نراه من عشقه وجماله، بحيث تحول هذا البحر إلى كأس مسكرة تغنى الربان عن الخمر المعتقة:

يترعن كأسك من خمرٍ معتقة   البحر كف لها والدهر خمّارُ

وساقى هذه الخمرة هو عرائس الماء. وهذا السكر بالبحر وجماله معنى رمزى يدل على حب الربان للجمال. على أن لهذا الربان حبيبة أثيرة لا يفضل عليها أحداً:

وأنت عنهن مشغول بجاريـــــة   كأن أجراسها فى الأذن قيثار

صوت الحبيبة قد فاضت خوالجهُ   ورنّحتها من الأشواق أسفــار

فمن تراها هذه الحبيبة؟ وسرعان ما نكتشف أنها ليست امرأة، وإنما هى البارجة المغرقة فلا حبيبة سواها لهذا العاشق البطل. ولا يخفى أن البارجة لا تصبح حبيبة إلا إذا أحاطت بها فكرة معنوية يقدسها الربان، كما أسلفنا.

تذهب الفكرة الشائعة عن على محمود طه إلى أنه شاعر منغمس فى الحواس، يحب اللهو والخمر والمرح، وينتهز الأيام لينال أكبر قسط من اللذة والمتعة . وقد حمل الدكتور محمد مندور هذه الفكرة إلى أقصى الطرف فقال عن الشاعر إنه «أبعد ما يكون عن الروحانية» جاعلاً ذلك البعد بعد طبع وفطرة، وبذلك نفى حتى الاحتمال الواضح بأن يكون بعده هذا ناشئًا عن تأثره بمدنية الغرب المادية. ونحن، كما سبق أن قلنا، نميل إلى مخالفة هذه الفكرة الدارجة، ومذهبنا أن وراء المظهر الحسى فى شعر على محمود طه أسرارًا ينبغى أن يُزاح عنها الستار، لأن فى قصائده مظاهر روحانية أصيلة ترفعه نحو الذرى الروحية وراء عوالم الحواس والمادة. ومن أبسط مظاهر هذه الروحانية موقف الشاعر الخاشع من الذات الإلهية فى قصيدة «الله والشاعر» التى تنتهى بمشهدٍ لصلاة عامة، مبللة بالدموع التى تذرفها البشرية وقد ركعت تصلى مبتهلة إلى الخالق. ولقد أثبت الشاعر فى أول هذه القصيدة كلمة جميلة مترجمة عن الشاعر الفرنسى لا مارتين هذا نصها: «سموتُ مستقبلاً وجهك فقالت لى الطبيعة: سر فى طريقك، ما أنبه شأنك، إنه رآك».

والحق أن لدى على محمود طه غير قليل من مشاعر المتصوفة ومواقفهم حتى أكاد أحيانًا أتخيل- دون أن يكون لدى الدليل الواقعى- أنه قد يكون أقبل على التصوف والعبادة فى مرحلة مبكرة من حياته. وما قصيدة «الله والشاعر» إلا بقية من هذه الفترة ترسَّبت فى نفسه وخالطها الفكر والتساؤل. وفى قصيدته «ميلاد شاعر» صورة صوفية أخرى رسم فيها على محمود طه مشهدًا للطبيعة الجميلة وقد انبعث فى أنحائها صوت الله «فى محيط من الأشعة غامر»، وتنقل القصيدة بعد ذلك ما قاله الخالق للشعراء:

ادخلو الآن أيها المحسنونا
جنةً كنتمو بها توعدونا
اجعلوها من البدائع زونا
واملأوها من الجمال فنونا
واملأوها فنًا وليس فتونا

وانشروا الصفو فوقها والسكونا[٧٦]

فهذه العناية بالاستماع إلى صوت الخالق، والتماس رضاه عن مسلك الشاعر وآرائه، وعن البشرية ومواقفها، كل ذلك ينم عن اتجاهات روحية لا سبيل إلى الشك فيها. لا بل إن على محمود طه لا يستطيع أن ينسى الله حتى فى أشد مواقفه الحسية كما وقع فى قصيدته «تاييس الجديدة»، وفيها يلتفت فجأة إلى ذاته، خلال مشهد من السكر والصخب، فيتذكر الخالق فينفجر مستغفراً معتذراً:

يا رب صنعك كله فـــتن	أين الفرار وكيف مطرحى؟
تاييس لم تعبث براهبـها	لكنه أشـفى على البُـــرحِ
ما بين أسرارٍ مغلّقـــــة	وطـروق باب غير منفتـــحِ
عرض الجمال له فأكـبره	ورآك فيه فجن من فـرح[٧٧]

ونحن لا ننكر أن سياق هذا الاعتذار وأسلوبه لا يرضيان القلب الخاشع الذى يتذوق الجمال والكمال والعمق والعظمة فى ذات الله الكريمة، إلا أن التفات الشاعر إلى الله فى تلك اللحظة الحسية لايصدر إلا عن أعماق تملك الإيمان فلا تفقده حتى وهى تائهة فى لجج الحواس.

نضيف إلى ذلك أن على محمود طه يشبه نفسه هنا براهب أناتول فرانس الذى كان زاهداً طاهراً فسقط فى غرام الغانية «تاييس» والتشبيه خصب فى دلالته، وربما أيد خيالنا حول مرور على محمود طه بفترة روحانية مبكرة فى حياته، خرج منها- مثل بافنوس الراهب- إلى هذه الحسية التى تصفها قصيدة «تاييس الجديدة».

وليست روحانية على محمود طه مقتصرة على تطلُّعه إلى الله وحسب، وإنما صحبتها مظاهر أخرى منها صور الخمرة التى ترد فى شعره وأغلبها صور رمزية تشبه صور الصوفية. وأول قصيدة نطالعها فى هذا الموضوع ترد فى مجموعته الشعرية الثانية وهى قصيدة «كأس الخيّام» التى يقول فيها مخاطباً هذا الشاعر القديم وحبيبته:

فادخلا بين ضياء وغمـــــام	حانَة الأقـدار والليل القديـم
مجلساً يهفو به روح الغــرام	كل نجـم فيه ساقٍ ونديـــم

وانهلا من سلسل النور المذاب | خمـــرة ليـــس لها من عاصـــرِ
قنع الصوفى منها بالحبـــاب | وهى تنهل بكـأس الشاعـــــرِ
فارو يا شاعر عن إشراقـــها | إنما كأسك نـور وصفـــــــاء
كيف طالعت على آفاقهـــــا | روعــة الغـيب وأسـرار السماء
كيف أبصرت الجمال المشرقا | بصـر الفـانين فى حب الإلـــه
وفتحت الأبد المستغلقــــــا | عن ضمير الكون أسرَّ الحياه(٧٨)

وفيها يتحدث عن «سلسل النور» باعتباره خمراً، وعن «النجم» باعتباره ساقياً ونديماً، وعن الأقدار باعتبارها «حانة» ثم يقول إن هذه الكأس التى يشربها الخيام «نور وصفاء» وإنه يطالع على آفاقها «روعة الغيب» و«أسرار السماء». وفى الأبيات إشارات صريحة إلى «الصوفى» و «الفانين فى حب الإله». فهل يذهب على محمود طه مذهب الذين يعتبرون خمرة الخيام رمزية تشير إلى معانٍ أبعد من المعانى الحسية الظاهرة؟ أم هو يحاول الارتفاع بالخمرة الحسية إلى المستويات الروحانية؟

وقد يلقى تساؤلنا هذا ظلاً من الشك على مقصد الشاعر، وإنه ربما قصد الخمرة الحقيقية وفضلُها على خمرة المتصوفة بدليل قوله «قنع الصوفى منها بالحباب وهى تنهل بكأس الشاعر»، ومن ثم فإن الوسيلة لقطع الشك باليقين أن نراجع أوصاف الخمرة فى قصائد الشاعر الأخرى مثل الإشارة التى وردت فى القصيدة التى رثى بها حافظ إبراهيم، وفيها يقول يخاطبه:

وسلسلت فى أندائها وشعاعها | جنى كرمة لم يحوها كفّ عاصرِ
تدفّق بالخمر الإلهى كأسهـــا | فغــرَّد بالإلهـــام كــل معاقـــرِ
على النيل روحانية من صفائها | ولألاء فجر من سنا الخلد سافر(٧٩)

فالنبرة الصوفية فى هذه الأبيات عالية علواً واضحاً بما ورد من ألفاظ «لم يحوها كف عاصر» و«الخمر الإلهى» و «روحانية» و«الخلد» وسوى ذلك من ألفاظ تعطى دلالة صوفية بالمجاورة لا بذاتها. ولعل «الروحانية» التى تشعها هذه الخمرة التى يصفها على محمود طه تذكرنا بخمرة ابن الفارض:

تهذِّب أخلاق الندامى فيهتدى | بها لطريق العزم من لا له عزمُ

وآخر ما يصح قوله تعليقًا على هذه الأبيات، المنظومة فى مخاطبة شاعر، أن الخمرة فيها رمز للشعر والإلهام. ومن عادة على محمود طه أن يستعمل هذا الرمز فى قصائده، وأبرز مثال على ذلك القصيدة المعنونة «خمرة الشاعر» فما خمرة الشاعر أولاً؟

بت أسقيها وتسقينى على محض الوفاء

خمرة ما قبلَّتْ غير شفاه الأنبياء

خمرة فى الغيب كانت قطرات من ضياء

خُتمتْ بالشفق الوردىّ فى أصفى إناء

جُعلتْ فخّارتاه من صفاء ونقاء

هذه الخمرة كانت لملوكٍ أتقياء(٨٠)

أما التى بات «يسقيها وتسقيه» فهى ليست حبيبة من البشر وإنما هى «ربة الشعر» التى يفتتح القصيدة بالحديث عنها. وأما أوصاف الخمرة فهى بمجموعها دليل على أن هذه الخمرة ليست الخمر وإنما هى رمز لروحانية الشاعر وقداسة مشاعره، ذلك أنه قد استعمل فى نعتها ألفاظًا مثل «الأنبياء» و«صفاء» و«نقاء» و«أتقياء». ويكاد هذا الجو الروحانى الذى يحف بخمرة الشاعر يذكِّرنا ثانية بخمرية ابن الفارض التى لم تكن الألفاظ الحسية فيها إلا رموزًا للمعانى الروحية العميقة التى تكمن وراءها:

شربنا على ذكر الحبيب مدامةً سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرمُ

فلئن كان ابن الفارض ينتشى بالخمرة الإلهية «من قبل أن يخلق الكرم» لقد انتشى على محمود طه بالخمرة الشعرية التى «ماقبلت غير شفاه الأنبياء» الملهمين.

ثم ماذا فى هذه القصيدة الخمرية لعلى محمود طه؟

فيها أن «الملوك الأتقياء» يورثون دنان هذه الخمرة الروحية غلامًا عربيدًا غزلاً من عشاق البحار المتنقلين، وصفات هذا الغلام تشبه صفات على محمود طه:

عشق البحر وعاف مرفوع البناءِ

ومضى يضرب فى الكون على غير اهتداء

عاش كالقرصان يطوى كل بحر وفضاء

وهذه الصفات ذات ملامح روحية أكيدة، فإن عشق البحر دليل خصوبة فى النفس، يقابلها هجر «القصر» أو هجر التصنع الحضارى والمادة التى تشغل الحواس. والشراع المصنوع صنعًا عجيبًا خفيًا جانب روحى أيضًا، لأنه يمثل صنف «الجمال» الذى يحبه هذا الغلام. ونحن نعلم من سائر شعر على محمود طه أن البحر يرمز إلى الحياة والمعرفة والمجهول والشعر.

ثم نقع على هذه اللفتة. إن هذا الغلام كلما هم أن يشرب الخمرة التى ورثها عن الملوك الأتقياء ارتدًّ وأغضى فى حياء:

همَّ أن يشرب فارتد وأغضى فى حياءِ
ضن بالقطرة منها وكذا شرع الولاء

ومضى جيلٌ وجيل....

حتى مات «الغلام» بعد أن أوصى بدنان الخمرة «إلى الملاح التائه» المعاصر الذى يجدد حياة الملاح القديم وينشر لواءه فى البحر.

وهكذا نجد القصيدة حافلة بالرموز الروحية ولا صلة لها بالخمر الحقيقة إطلاقًا. وإنما ترمز هذه الخمرة إلى الحقيقة الشعرية التى تقابل عند على محمود طه حقيقة الروح الإنسانية الباحثة عن المجهول، المتطلعة إلى الله، وإلى الأمانى الفكرية والذرى العاطفية.

ولا بد لنا، قبل أن نختم هذا الموضوع، أن نشير إلى قصيدة «الكرمة الأولى» وهى قصيدة ذات جو مبهم، ولا نظن أن من الممكن الاتفاق على معنى مؤكد لها، وإنما سيختلف حولها النقاد، وكل ما يلوح أكيدًا هو الصفات التى أسبغها الشاعر على «الكرمة»:

تسمـــو بها الأرواح — عـن عالم الإثـم
شفافة الأقــــداح — فى رقة الحلم[81]

وهذه الصفات تشبه صفات الخمرة الفارضية المشهورة:

فإن ذكرتْ فى الحى أصبح أهله — نشاوى فلا عار عليهم ولا إثمُ

وما عدا ذلك لا تبدو فكرة «الكرمة الأولى» مفهومة، لأن الخصائص الروحانية للكرمة غير موضحة فى إطار فكرة، وإنما تركت غامضة غموضًا غير فنى. وهذه ليست أول مرة يقع فيها على محمود طه فى هذا، وإنما وقع فيه فى مسرحيته الفلسفية «أرواح وأشباح»، وفى قصيدته «امرأة وشيطان». والظاهر أن بريق الفكرة يفتن شاعريته فلا يصبر حتى يجد له إطارًا ملائمًا، وإنما يندفع فيصوغها فى أول هيكل يخطر له، دون أن يحرص حتى على مداواة التناقض والإبهام. وهذا نقص فى بناء آثاره الشعرية، وإن لم يمس الجانب الفكرى من تلك الآثار.

الفصل الثالث
القصائد الإنسانية والقومية

فى مسرحية «أرواح وأشباح» ورد هذا الوصف للشاعر:

إذا ما هوت ورقات الخريف ... أحس لها وخزات السنان
وإن سكبت زهرةٌ دمعة ... فمن قلبه انحدرت دمعتان[٨٢]

والحقيقة أن هذا وصفٌ جيد لعلى محمود طه نفسه، فقد كان مرهف النفس، عميق الإحساس، يعيش متفتِّح القلب يلتقط كل ما يدور حوله فى الحياة بتأثر شديد، ويتحسس الوجود تحسس الفنان المرهف.

ولذلك نجد فى شعره مجموعة طيبة من القصائد الإنسانية التى تشارك الآخرين همومهم وتعيشها فى عمق مؤثر.

وخير مثال لقصائده الإنسانية تلك الأنشودة الموسيقية التى صور فيها انفعالاته حين رأى فنانة عمياء تعزف على القيثار وتقود فرقة موسيقية فلم يعرف الهدوء حتى نظم لها قصيدة جميلة حيًا فيها روحها المكبلة وجمالها الحزين. وهو يرتفع فى هذه القصيدة إلى ذروة رفيعة من ذرى الحس الإنسانى فيخاطب الفتاة الكفيفة بقوله:

خذى الأزهار فى كفيـ ... ـك فالأشواك فى نفسى[٨٣]

وبقوله:

إذا ما ذابت الأنـدا ... ء فوق الورق النضر
وصبُّ العطر فى الأكما ... م إبريق من التبر
دعوت عرائس الأحلا ... م من عالمها السحرى
تذيبُ اللحن فى جفنيـ ... ـكِ والأشجانَ فى صدرى

وإنما يحزن الشاعر لأن الفتاة العمياء التى تبدع الفن وتسعد الجمهور بأنغامها محرومة من التمتُّع بضوء النجوم ووميض البرق وزهرات النرجس. وحزنه هذا يبلغ درجة يصبح معها جرحًا فى قلب الشاعر:

أمهدَ النور ما لليـــــل قد لفك فى جنح؟
أضِئْ فى خاطر الدنيا ووار سناك فى جرحى

وهذا المستوى من الحس بلا ريب مستوى رفيع. وإنه يُعد نبلاً وارتفاعًا من الشاعر أنه لم يسئ إلى الفتاة الجميلة بالأوصاف الجنسية التى يقع فيها أحيانًا، وإنما وقف موقفًا خاشعًا أمام ذلك "الجمال الجريح" على حد تعبيره فى التقدمة النثرية التى مهَّد بها للقصيدة.

ومن روائع شعره الإنسانى قصيدته «ليلة عيد الميلاد» التى نظمها خلال الحرب العالمية الثانية، وقد أقبل هذا العيد على العالم المسيحى والدمار يسرح فيه، والنيران تأكل المدن والقرى والبشر، والأمهات ينتظرن عودة أبنائهن من الجنود اليافعين، وفى هذه القصيدة يقول:

ليلة الميلاد والدنـــــيا دمـــوع ودماءُ
فى ربوعٍ كان فيهــــا لك بالســلم ازدهاء
لم تصافحك من الأطـفال أحــلام وضاء
رقدوا غير عيــــون ريــع منهــن الفضاء
ترقب الآباء هل عـــادوا وهل حـان اللـقاء
بين أيدى أمهـــــاتن واللـيل جفـاء
فى طوايا النفس يبكيـن وقد عز الرجاء[٨٤]

وفى هذه القصيدة يرتفع صوت الشاعر الغاضب للأبرياء، الساخط على مثيرى الحروب، فنجده - كما وصف نفسه فى مطوَّلته «الله والشاعر» - «الشاعر الشاكى شقاء البشر». ومع أن القصيدة، فى سياقها العام، أشبه بمرثية للإنسانية الحزينة الرازحة تحت عبء العذاب والجوع والنار، إلا أن نبرتها تصل أحيانًا إلى درجة الاحتجاج القوى على الغرب، بلغة القاضى العادل الذى يملك زمام الحق فى يده. وفى أمثال هذه الأبيات تتجلَّى شخصية على محمود طه، وهى تجمع فى أعماقها الخير والصلابة والأصالة، ومثالها قوله فى القصيدة:

وعجيب فيم للمـــوت يساق التعساءُ
فى سبيل الخبز؟ والخبـز اكتساب ورضاءُ

فى سبيل الحق؟ والحق لدى القوم طلاء

فى سبيل المجد؟ والمجد من البغى براءُ

ويجدر بنا أن ننبّه إلى قوة المنطق، ووضوح الفكر فى هذه الأبيات التى يفنّد الشاعر فيها مزاعم تجار الحروب الذين يتظاهرون بحب الخير ليخفوا دوافع القتال الحقيقية.

ومن عيون الشعر الذى يجمع الإنسانية والقومية قصيدة «إلى الطبيعة المصرية» التى تشخص مسحة الكآبة التى كان الشاعر يحسها كلما رأى مشاهد الطبيعة فى بلده، وقد استطاع أن يحقق فى القصيدة الشعرية العالية والواقعية معًا وهذه أبياتها الأولى:

لم أنتِ أيتها الطبيـ	ـعة كالحزينة فى بلادى؟
لولا أغاريد ترسَّل بيـ	ـن شادية وشادى
وخيال ثورٍ حول سا	قية يراوح أو يغادى
وقطيع ضأن فى المرو	ج الخضر يضرب بالهوادى
لحسبت أنك جنـ	ـة مهجورة من عهد عاد[85]

إلى أن يقول:

حسنٌ يروع طرازه	ويُمل فى نسق معادِ
أرنو إليه ولا أحس بفـ	ـرحة لك فى فؤادى
حسناء ساذجة الملا	مح فى إطار من سواد
دمنٌ يقال لها قرى	غرقى أباطح أو وهاد

وهو يصف فى القصيدة مأساة الفلاح المصرى قبل ثورة ٢٣ يوليو (تموز) فيلخصها فى بيت معبر:

لهم الغراس ورعيه	ولغيرهم ثمر الحصادِ

وللشاعر قصائد إنسانية أخرى لم تبلغ مستوى هذه التى اقتطفنا منها، مثل قصيدة «على الصخرة البيضاء»[86] وفيها يصف قرية مصرية طغى عليها البحر

فأغرقها بما فيها من بشر وأكواخ. وله كذلك قصيدة نبيلة فى «أندونيسيا»[٨٧] يحيّى فيها كفاحها ضد الاستعمار ويصف ما قدمت من ضحايا وقرابين.

على أن قصيدة على محمود طه الإنسانية الكبرى هى مطولته «الله والشاعر»[٨٨] وإنما امتنعنا عن تقديمها والاقتطاف منها لأننا خصصناها بفصل طويل فى هذا البحث، فللقارئ أن يرجع إليه.

***

وفى الحقل العربى كان على محمود طه من أشد الشعراء تحمسًا للقضية العربية، فكانت نفسه الصافية تلتقط أحداث العالم العربى، فيتفجّر لها فى قصائد تهز عواطف الجمهور العربى الكبير. وكان يدعو إلى الوحدة العربية كلما سنحت مناسبة يستطيع أن يرفع صوته فيها. ولعلنا لاننسى أن حكومة مصر فى أيام على محمود طه - وقد توفى قبل قيام الثورة - كانت حاقدة على الفكرة القومية، وقد عملت على قتل عروبة مصر، بالدعوة إلى الفرعونية. ومن ثم نستطيع أن نُقدِّر أصالة الشاعر وعروبته حين يقول:

أرض العروبة لا تخوم ولا صوى ... ما مصر غير الشام أو بغداد

وقد نظم سنة ١٩٤٤ قصيدة متحمسة حيا بها زعماء الأقطار العربية الذين اجتمعوا فى الإسكندرية لتأليف الجامعة العربية، وفيها يقول:

بنى العروبة دارَ الدهرُ واختلفت... ... عليكمو غِيَرٌ شتى وأرزاءُ
مضى بضائقتيها الأمس وانفسحت ... أمام أعينكم للمجد أجواءُ
اليوم شيدوا كما شادت أبوتكم ... شرقًا دعائمه كالطود شمّاءُ
دستوره وحدة مثلى وشرعته ... بالحق ناطقة بالحب سمحاء
شدوا على العروة الوثقى سواعدَكم ... لا يصدعنكمو بالخلف مشّاءُ
لم تنأ بغداد عن مصر ولا بعدت ... لبنان والمسجد الأقصى وشهباء[٨٩]

وهو يصدر فى شعره القومى عن إيمان عميق بأصالة الأمة العربية وعظمة روحها وقدرتها على إبداع الحضارة، وهذا ملموس فى أغلب قصائده، ومن ذلك قوله:

هم العرب الصيد لا تحسبن ... بهم ضعةً أو ضنى أو كلالا

نماهم على البأس آباؤهم قساورة وسيوفًا صقالا
بناة الحضارة فى المشرقين ذرى يخشع الغرب منها جلالا[٩٠]

وهو يشخص الموقف السياسى الذى يحف بقضية فلسطين تشخيصًا شعريًا واقعيًا فيشير إلى سطحية (الوعود) التى طالما أعطاها الغرب للشرق العربى، ويسخر منها ويحذر الغرب من أن يستخدمها ثانية لأن الأمة العربية قد صحت من أحلام اليقظة وعرفت الطريق. وفى ذلك يقول من قصيدة فى فلسطين:

ألا أيها الشادى الذى أطرب الورى بحلو حديث عن حقوق وآمال
وقال لنا: فى عالم الغد جنة غزيرة أنهار وريفة أظلال
سمعنا، خُدعنا، وانتبهنا فحسبنا لقد ملّت الأسماع قيثارك البالى
ويا أيها الغرب المواعد لا تزد كفى الشرق زادًا من وعود وأقوال
شبعنا وجعنا من خيال منّمق ومنه اكتسبنا ثم عدنا بأسمال
فلا تندب الضعفى وتغصب حقوقهم فتلك إذن كانت شريعة أدغال[٩١]

وهذا شعر سياسى لطيف، فيه نغم يترقرق على رغم الجهورية العالية فيه. فما أجمل قوله «سمعنا خدعنا وانتبهنا» فقد لخص فيه مأساة العروبة التى رزحت تحتها طويلاً. وحين صاغها الشاعر فى ثلاثة أفعال ماضية متتالية أعطاها صفة القطعية بحيث أصبح فيها معنى كامل يقول للغرب «لقد انتهى زمن الوعود وجاء الصحو»، وما أجمل هذا البيت:

شبعنا وجعنا من خيال منمق ومنه اكتسبنا ثم علنا بأسمال

أليس معناه أننا شبعنا من الألفاظ الخلابة والوعود المعسولة ثم لم نجد من شبَعِنا غير الجوع؟ ثم نجد الاستعارة الثانية: أنتم تكسوننا بالكلمات فلا نفيق إلا على أسمال وخرق.

ومن قصائده العربية ما حيا به أشخاصًا يرمزون إلى قضية العروبة مثل مفتى فلسطين الأكبر السيد أمين الحسينى، والمجاهد فوزى القاووقجى، ويوسف العظمة شهيد ميسلون سنة ١٩٢٠.

وسنكتفى من استعراض شعر على محمود طه الإنسانى والقومى بهذا القدر لكى نتفرغ لتشخيص قيمة هذا الشعر.

الملامح العامة لهذه القصائد

تتصف قصائد على محمود طه السياسيّة والإنسانية بثلاث صفات عامة تغلب عليها جميعًا:

١- الجهورية، ونقصد بها هنا النغم الشعرى العالى الذى يرنّ ويقرع الأسماع بإيقاعه وموسيقاه. ولذلك يختار الشاعر لهذه القصائد أوزانًا معروفة بموسيقيتها مثل البحر الكامل، والرمل، والبسيط. وصفة هذه الأوزان أن الشطر فيها مفروز فرزًا واضحًا يدركه السمع، بحيث يلتقطها السامع بسرعة ويطرب لها، وهى فى هذا تخالف أوزانًا مثل الخفيف والمتقارب والمنسرح والطويل، فهى كلها هادئة بطيئة ذات صفة تأمُّلية.

٢- التعبير المباشر الصريح، ونريد به أن هذه القصائد تخلو من الرمز تمام الخلوّ، فهى تصور المعنى تصويرًا واضحًا بألفاظ مستعملة بمعانيها القاموسية، دونما استغلالٍ للطاقة الشعورية التى تكمن وراء اللفظة، ودونما تظليل أو عناية بالجو. كذلك تخلو هذه القصائد من الصور إلا نادرًا، والعواطف فيها لا تصعد إلى ما وراء الحماسة القومية، أو النخوة الإنسانية. إن الشاعر لا يكتب بمشاعره الشخصية وإنما يقف موقف الواصف الذى يوجّه خطابًا إلى الجمهور.

٣- يستعمل الشاعر فى هذه القصائد ما سميناه باسم «الهيكل المسطح» وهذه صفة هذا «الهيكل»:

إنَّه يتركب من جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة. ولو أردنا أن نضع هذا المضمون فى صيغة أخرى لقلنا إن القصيدة المسطحة تكون مستوية سائبة غير مشدودة ذلك الشد المحكم الذى تجده فى القصائد التى تصف أحداثًا. إنها قصيدة تقوم على خليط من الأبيات الجميلة، كل بيت فيها منفصل عما حوله قائم بذاته. ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكر التى وردت فى كل بيت، ولا يصعد الشعور إلى قمة. إن العاطفة فى القصيدة موزعة بالتساوى على الأبيات، كل بيت يضيف لمسة شعورية جديدة، والإحساس لا يتكاثف فى موضع دون موضع.

كما أن القوى لا تتجمع لتلتقى فى ذروة متشابكة ، وإنما تجرى عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجرى جدول فى أرض منبسطة لا تعلو ولا تنخفض ولا

تتخللها غابات كثيفة معرقلة ولهذا نستطيع أن نحذف ما نشاء من أبيات، وأن نقدم ونؤخر، دونما حرج.

على أن أبرز خاصية لقصائد الهيكل المسطّح أنها مملوءة بالفجوات فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة فيها. وهذا لأنها في الأصل أشبه بأرض فضاء ممتدة لا بداية لها ولا نهاية، ولا تختلف فيها جهة عن جهة. إن في وسع الشاعر أن يوصلها إلى ما شاء من الأبيات والشرط الوحيد أن يشدها شداً ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية. ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة، وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشد الأبيات المفككة في داخله[٩٢].

وهذه الصفات التي ذكرناها خاصة بشعر علي محمود طه القومي والإنساني، فلا نجدها في شعره العاطفي والفكري، حيث يغلب الهيكل الهرمي. والهيكل الهرمي هو الأسلوب الذي يبني القصيدة بناء عضوياً متماسكاً يرتفع فيه الشعور إلى ذروة ثم يتلاشى تدريجياً، حيث يصعب التقديم والتأخير والحذف والإضافة حتى يكاد يمتنع كما في قصيدة «التمثال» و«رجوع الهارب» و«الله والشاعر» وسواها. وقد اطّرد هذا التوزيع في شعر الشاعر كله، فهو يستعمل الهيكل المسطح كلما نظم شعراً وطنياً أو إنسانياً، ويستعمل الهيكل الهرمي في شعره العاطفي.

وهذا نموذج من شعره السياسي المسطح نرجو أن يلاحَظ فيه أن للبيت كياناً موسيقياً ومعنوياً مستقلاً بحيث يسوغ التقديم والتأخير:

أقبلت بين صفوفهم متقرباً	بأزاهري مترنمّاً بمدائحي
حيث الشهيد رنا لمطلع فجره	ورأى الغمائم في الفضاء الفاسحِ
وتلفتت لك روحه فتمثّلت	وجه البطولة في أرق ملامحِ
حيث الربى في ميسلون كأنما	تهفو إليه بزهرها المتفاوحِ
وكأنما غسلته بغدادية	بدموع ملك في ثراك مراوح
أسعى إليه بكل ما جمعت يدي	وبكل ما ضمت عليه جوانحي[٩٣]

كما يلاحظ في هذا المقطع أنه يكاد يخلو من الصور، وهو في هذا يختلف عن الشعر العاطفي حيث يستعمل الشاعر الرموز والصور والجو والتلوين، وحيث اللغة أكثر شاعرية وجمالاً، والقصائد أحفل بالموسيقى والعمق.

وجديرٌ بنا أن نقف وقفة قصيرة نتساءل فيها عن سر هذه الظاهرة، فلماذا ينظم على محمود طه قصائد الحب والفكر فيخلق لها هياكل هرمية معقّدة يوزع فيها العاطفة والصور توزيعًا فنيًا يجهد له بينما يقف فى شعره السياسى (ويجب أن نستثنى الشعر الإنسانى هنا) عند الأسلوب المسطح لا يتعداه؟ أتراه يعتقد أن الشعر القومى لا ينبغى أن يكتب بغير الهيكل المسطح؟ وما مصدر هذا الاعتقاد عنده، إذا وُجِد حقًا؟.

منبع هذه الظاهرة

حين نحاول الإجابة على هذا السؤال، نستذكر أبياتًا للشاعر وردت فى إحدى قصائده التى نظمها فى مناسبةٍ ما، وهذا نصها:

الشعر عندى نشوة علوية ... وشعاع كأس لم يقبلها فمُ
ولحون سلمٍ أو ملاحم غارة ... غنى الجبالَ بها السحابُ المرزم
أرسلتُهُ يومَ النداء فخلتُهُ ... نارًا وخلت الأرض خضّبها الدمُ

وفيها يصف شعره بما يحب أن يوصف به، وذلك بديهى لأن هذه الأبيات قد جاءت فى سياق فخر. فما الوصف الذى يؤثر على محمود طه أن يوصف به شعره؟ يقول إنه يرسل شعره (يوم النداء) ليكون (نارًا) بحيث يخيل إليه من تأثير هذه الشعر، أن «الأرض خضبها الدم». وإذا ترجمنا هذا البيت إلى لغة الواقع كان المعنى أنه يريد شعره لوصف الملاحم البطولية والمعارك المجيدة، يرفع صوته عاليًا ليشعل نار الحماسة فى صدور المقاتلين، ويغنّى ليترنّم بأمجادهم وبطولاتهم. أو لنقل إنه يريده شعرًا سياسيًا عالى النبرة، ناريَ المعانى جهوريُ الهتاف لينسجم مع هذا الجو المخضّب بالدم. هذه إذن صفة الشعر القومى الجيد عند على محمود طه، خاصته الواضحة هى الجهورية والفخامة وعلو النبرة، وهدفه أن يلهب أحاسيس القتال والصمود وحب المجد والبطولة فى نفوس الجمهور العربى الكبير.

والمعنى الكامن وراء هذا أن شعره السياسى مرتبطٌ كل الارتباط بالجمهور، إليه يتجه، وله يغنى، ومن ثم فإن هذا الارتباط يترك أثره فى أسلوب ذلك الشعر ومضموناته وصوره وموسيقاه. ووجه ذلك أن الشاعر الذى يتّجه إلى الجمهور يحرص

على أن يستعمل أساليبه التى يتذوقها ويحبها، ويقف عند المستويات العاطفية التى تمثل الأغلبية بكونها وسطًا بين الارتفاع والانخفاض.

وما الذى يؤثره جمهورنا العربى العام؟ أما الاتجاهات الرمزية والتعبيرية فى الشعر فهى ما زالت بعيدة عن نوقه ومأثوراته كل البعد بحيث يحسها تضايقه وتُنفِّره. ولا ينبغى أن يلوح ذلك غريبًا، لأن هذا الجمهور لم يقرأ الشعر الغربى الذى وفدت إلينا منه الصور الحديثة لهذه الاتجاهات.

وإنما ألِف أن تقرع سمعه قصائد شوقى وحافظ والرصافى والشبيبى ومطران، فيطرب لموسيقاها واستقلال أبياتها وفخامة صياغتها. وقد ألف أن يكون الأسلوب المتبع فى الشعر السياسى أن يركز المعنى الكبير فى بيت واحد شديد الرنين متين الصياغة قطعىّ اللهجة وهذه أمثلة:

للزهاوى:

وكل حكومةٍ بالسيف تقضى فإن أمامها يومًا عصيبا

وللسيدة أم نزار الملائكة[٩٤]:

أقسموا لا ترى فلسطين ذلاً أو تكون الأشلاء ملء البيدِ

ولشوقى:

وللحرية الحمراء بــابٌ بكل يدٍ مضرجة يُدق

وللشبيبى من قصيدة مشهورة:

حكم الناس على الناس بمــا سمعوا عنهم وغضّوا الأعينا

كذلك كان على محمود طه، الذى يريد لشعره أن يكون (نارًا) تلهب قلب الأمة العربية يحاول أن يقيم شعره السياسى على استْقلال البيت فينظم البيت الجامع للفكرة، وقوة اللفظ، ورنين النغم، وبذلك تلتهب الأكف النشوى بحرارة التصفيق. والواقع أن الغاية التى كان يستهدفها تبرر اتجاهه هذا إلى الهيكل المسطح الذى يضمن للبيت استقلاله، ويبيح له أن يكون من القوة بحيث يهدم أية محاولة لبناء القصيدة بناءً عضويًا متماسكًا.

ومن الحق أن نقرر فى ختام هذا الفصل أن شعر على محمود طه القومى قد أدى رسالته الطيبة التى أرادها الشاعر له، ولسوف تذكره الأمة العربية بالثناء لمواقفه العربية وحماسته للوحدة، وألمه لضياع فلسطين سنة ١٩٤٨، ولا شك فى أنه، لو أمهله الأجل، بحيث يدرك ثورة العروبة العظيمة فى ٢٣ تموز (يوليه) ١٩٥٢، لكانت له مواقف شعرية مشهودة ولأطرب القلوب بقصائد رنَّانة جميلة كلها انفعال وحماس. ولكنه شاعر عاش ومات قبل الثورة، فكان له فضل رؤية الفجر عبر الظلمات السود التى كانت تلف العالم العربى إذ ذاك. وقد بَشَّر بالإشراق القريب الذى كان يؤمن به كل الإيمان ويعيش يحلم به وينتظر.

الفصل الرابع

قصائد المناسبات

كان على محمود طه يساهم بشعره فى احتفالات المناسبات بالمراثى وقصائد الذكرى والتكريم، ومن مرثياته رثاؤه لحافظ إبراهيم وشوقى والطيارين حجاج ودوس والشاعر محمد عبد المعطى الهمشرى، وعدلى يكن ومحمد توفيق نسيم وشكيب أرسلان وأمين عثمان وجبرائيل تقلا وسعد زغلول وسواهم. ومن شعره فى المناسبات قصائد تحية لضيوف عرب هبطوا مصر مثل الملك عبد العزيز آل سعود والمجاهد فوزى القاووقجى ومفتى فلسطين الأكبر أمين الحسينى.

والصفات العامة لهذه القصائد أنها كلها تستعمل القافية الموحَّدة، بأسلوب جهورى رنان ذى هيكل مسطح، ومعنى ذلك أنها قريبة فى شكلها من شعره القومى والإنسانى. والظاهر أن تنويع القافية عند على محمود طه مرتبط بالشعر العاطفى؛ حيث يعلو مستوى الشعور وينخفض فيناسب ذلك تغيُّر القافية وتنوع الصور والأخيلة.

وقصائد المناسبات هذه لا تستوى فى قيمتها الفنية وأساليبها، فإن بعضها يحقق حظًا طيبًا من الجمالية والتعبير كما فى قصيدة «مأساة رجل» والمرثية الأولى التى بكى بها صديقه الشاعر محمد عبد المعطى الهمشرى. وبعضها يتصف بسمة مصطنعة كمرثيته الأولى للشاعر حافظ إبراهيم . والصور فى هذه القصائد تتصف، غالبًا، بلون تقليدى مثاله الأبيات التالية من قصيدته فى تحية المجاهد العربى فوزى القاووقجى:

وقيل دنا وحوم فاشرأبت	ضفاف النيل تستهــدى حيامه
وعانقه الصباح على رباها	غضيض الطرف لم ينفض منامه
وواكبه على سيناء بـــرق	بعين الملهمين رنا فشـــامه[٩٥]

وهنا نرى النيل يحيِّى الضيف ويتطلع، والصباح يعانقه وسيناء تبرق فرحًا. وهذه عين المعانى التى استعملها الشاعر فى وصف موكب فاروق عند تتويجه الأول:

أم ضوَّأت سيناء فى غسق الدجى؟	وجلا النبوة برقها المتكلـــــمُ

ولمَ الصباحُ كأنما أنداؤه	كأسٌ يصفق أو رحيق يسجم؟
ولم اختلاج النيل فيه كأنه	شيخٌ يذكر بالشباب ويحلم

فنحن نجد هنا سيناء (تضوئ) بدلاً من (تبرق) فى الأبيات الأولى، كما نجد الصباح (يصفق) بدلاً من (يعانق)، ونجد النيل (يختلج) بدلاً من (يشرئب). فالأمر لا يعدو استبدال لفظة بلفظة لا تكاد تختلف عنها فى المعنى. وسب التكرار أن هذا الأسلوب فى قصائد المناسبات الفرحة تقليدى يوشك أن يكون بضاعة الشعراء كلهم فليس فيه من ذات الشاعر وروحه كثير، وقوامه ما يسمى بالإنكليزية بالوهم العاطفى Pathetic Fallacy، وهو تشخيص الطبيعة ومنحها صفة التعاطف الكامل مع الإنسان فى أفراحه وأحزانه، فهى تسعد بنزول ضيفٍ ما، وتحزن لوفاة زعيم ما. وهكذا. وهذه العملة الأسلوبية المتداولة فى السوق نقص خاص فى قصائد المناسبات التى نظمها على محمود طه. وأما النقص العام فيأتيها من كونها قصائد مناسبات.

ولكن ما سر ازدرائنا لقصائد المناسبات، من الوجهة الفنية؟

لا يكمن سبب الزراية فى كون هذه القصائد منظومة فى موضوعات بعينها، لأن الموضوع- كل موضوع- قابل لأن يُصاغ فى قصيدة عظيمة، وإنما يأتيها الضعف من كونها قصائد شخصية، ونعنى بقولنا «شخصية» تلك القصائد التى لا ترتفع إلى مستوى يعنى الإنسان والإنسانية، وإنما تبقى تدور فى محيط الشاعر الضيق. أما الدائرة الكبرى للمشاعر فهى تلك التى تمس الإنسانية العامة كلها كالحزن والفرح والحب والبغض والتأمل والخيال والتصوف، والشاعر الذى يصوغ قصيدته حول هذه العواطف يضمن لها استجابة عامة. وأما التى ينظمها فى رثاء صديق له، ويقيمها على تفصيلات تخص حياة ذلك الصديق، والقصيدة التى يمدح بها إنسانًا ما لمصلحة تخصه، والقصيدة التى يمدح بها حادثًا شهده وعاشه دون أن يستطيع إخراجه من دائرة الخاص إلى دائرة العام، فهذه قصائد المناسبات. ومثال هذا رثاء على محمود طه لأمين عثمان وجبرائيل تقلا ومحمد توفيق نسيم، فإن الشاعر تحدث فيها عن تفاصيل خاصة بهؤلاء الأشخاص، وذلك لا يعنى القارئ؛ لأنه من خصوصيات الشاعر ومعارفه ولم يستطع الشاعر أن ينقل هذه القصائد إلى المستوى الإنسانى، بحيث لا تعود أسماء أصحابها ذات قيمة فى ذاتها. أو لنقل إنه لم يستطع أن يجعل من حزنه الشخصى حزنًا عامًا وإنما بقى مقيدًا بالأفق الشخصى

الضيق، وذلك خلافًا لما وفِّق إليه الشاعر الإنكليزى برسى شيلى P.B. Shelley فى مرثيته الجميلة (أدونيس) التى بكى بها زميله الشاعر جون كيتس J. Keats وقد رفعها إلى مستوى الإنسانية حين رمز للمرثى باسم «أدونيس Adonias» ذلك الغلام الإغريقى الصياد الذى تروى الأسطورة أنه سقط قتيلاً وهو فى ميْعة الشباب، على حين غفلة من أمه المحبة «الأرض». وفى هذه القصيدة تناول شيلى قضية الموت والحياة والجمال والشعر والفكر والحب على صعيد عام دون أن يميز كيتس بشىء يهبط بالقصيدة إلى مستوى الخاص، وبذلك ارتفعت عن أن تكون قصيدة مناسبة.

وليس الأفق الشخصى هو النقص الوحيد فى قصائد المناسبات، وإنما يعيبها معه أن الشاعر ينقاد فيها لأفكار تُقترح عليه من الخارج دون أن تكون لها جذور فى نفسه. ذلك أن الغالب فى شعر المناسبات أن يلقى فى حفل عام أو مهرجان يدعى إليه الشاعر مع من يدعى. وذلك يضطره إلى أن يعمل ذهنه إعمالاً واعيًا ليستقطر صوراً وأنغامًا ومعانى يرصها فى القصيدة، وبهذا يفتقد الهزة النفسية الأصيلة التى ينبع منها الشعر، وقلما تنظم القصائد الجيدة بدعوة ذهنية تُفرض من الخارج. والشعر العظيم الذى يكتب فى يوم أو فى أيام قد تكون بذوره عاشت فى نفس الشاعر ونمت ونضجت أعوامًا طوالاً. إن كل قصيدة جميلة ينظمها الشاعر ليست أقل من احتشادٍ لمئاتٍ من الانطباعات والصور والفكر الصغيرة التى تكمن فى أعماق ذهنه. وقد يكون بعضها مخزونًا منذ سنين. ويغلب أن تولد القصائد الجيدة فى الذهن وتولد معها أوزانها كاملة، لأن الشاعر عاش موضوعاتها وأنغامها طويلاً قبل أن يكتبها. وهذا كله لا يتاح فى قصائد المناسبات، حيث يعطى الموضوع للشاعر فجأة؛ وما من شىء أكثر حاجة إلى الترف الفكرى وتبديد الوقت مثل الشعر فإنه يستغرق من النفس والزمن الكثير، ولذلك لا يبدع المشغولون شعراً جيداً، وإنما يحققون نظمًا يابسًا خلواً من الحياة.

وآخر ضعف نراه فى قصائد المنسابات أنها تكتب لتلقى على جمهور، فيؤثر هذا الاعتبار فى مضمونها؛ لأنه يعوق الشاعر عن الاستغراق النفسى والتأمل الحر والانطلاق من قيود الذهن الواعى. ثم إن الشاعر يدرك مقدمًا أن فورة انفعال الجمهور المستمع - بتأثير جو المناسبة - سيغطى معايب شعره فلا حاجة به إلى بذل الجهد النفسى والتحليق فى آفاق الفن والموسيقى، وبذلك يكسل عن الصياغة المتقنة ورسم الصور وإبداع النغم العالى. ولعلنا لاحظنا جميعًا أن حفلات المناسبات تمنح

التصفيق حتى للشاعر الردىء الثقيل أحيانًا، لأن مجرد قرقعة الوزن والقافية الموحدة يكاد يكفى لاستثارة مشاعر الجمهْور. وإنما تظهر القصائد على قيمتها حين تنصرم المناسبة ويتفرق الجمهور وترقد المعانى والصور والأنغام بين صفحات الدواوين. إذ ذاك تقف القصيدة على قدميها دونما عامل خارجى يسندها ويشفع لها، والقارئ حينئذ لا يرحم.

ومهما يكن فى شعر المناسبات من عناصر أخرى تضعفه فإن لعلى محمود طه منه قصائد ذات مستوى فنى مقبول مثل مرثيته لعدلى يكن وفيها يقول:

وقفة بالشواطئ المحزونــــه   يذكر النيل دمعه وشجونـهْ
ودّ لو حوّلوا إلى السين مجرا   ه وبثوا على الطريق عـيونهْ
ومشى بالشهيد للوطن الشــا   كل بحراً من الدموع الهتونهْ
دنت الـدار يا سفينــــة إلا   شاطئ حالت المنيّة دونــهْ

وفيها يقول مخاطبًا شواطئ مصر:

كل يـوم تستقبلــين شهـيداً   ذاق فى وحشـة الغريـب منونهْ
أو طـريداً وراء بحـر تحامى   أن يرى مصر فى الحديد سجينه
فاذكرى الآن يا شـواطئ عينًا   شيعـــت بالبكــاء كل سفــينه
واحملى الوافد الكريم حنانًا   والثُــمى ثغــره وحيِّى جـبينهْ

وهذا شعر رقيق فيه عاطفة كئيبة ولهى، وشىء من عمق يبدو خاصة فى ذلك «الشاطئ الذى حالت المنية دونه».

ولكن أروع قصائد على محمود طه فى المناسبات تلك التى رثى بها محمد توفيق نسيم باشا وعنوانها «مأساة رجل»، وفيها استطاع أن يرفع الموضوع من برودة المناسبة إلى حرارة العاطفة الإنسانية الأصيلة، ومن جفاف الموضوع الشخصى الخاص إلى شاعرية الموضوع العام الذى يصاغ فى إطار من الفكر والصور الزاخرة وقد جاءت افتتاحية القصيدة حافلة بالشعر والفكر معًا:

مـــاذا تركـــتَ بعالــم الأحـياءِ   وأخذت من حب ومن بغضاءِ؟
لك بعد موتك ذكـريات ٌ حــــية   جــوّابة الأشـباح والأصـداءِ

هتكت حجاب الصمت عنك وربما | هتكت حجاب المقلة العمياء
فـرأت مخايل وادعٍ متواضـع | فى صورة مـن رقـة وحـياء
متطـامن النظـرات إلا أنهـا | نفـاذة لمكـامن الأهـواء(٩٦)

إلى أن يقول:

شـيخ أطلّ على الشتاء وقلبه | متـوقدٌ كالجـمرة الحمـراء
مرّ الرفـاق به فشيّع ركـبهم | وأقام فـرداً فى المكـان النـائى
وطوى الحياة كـدوحة شـرقية | أمست غـريبة تـربة وسمـاء
لبست جلال وحادها وترفعت | بالصمت عن لغو وعن ضوضاء
لم تنزل الأطيار فـىء ظلالها | أو تبن عـشًا أو تحـم بفـناء
حتى إذا عرّى الخريف غصونها | من وشـى تلـك الحلة الخضراء
عبرت بها صداحة فى سجعها | لغـة الهـوى ورطـانة الغربـاء
وارحمـتا للنسر يخفـق قلبه | بصـبابة القمـرية البيـضاء
هى لمعةُ القبس الأخير وقد خبا | نجـم المسـاء ورعـشة الأضواء
وتوثُّب الروح الحبيس وقد شدا | ثمـلاً بسـحر الليلة القمـراء

هذا ولا شك شعر عالٍ يزخر بالصور الشعرية والعواطف الشعرية والعواطف المتوقدة، وقد انهالت على قلم الشاعر الاستعارات والتشبيهات انهيالاً خصبًا. فما أجمل تشبيه الشيخ المرثى بدوحة شرقية غريبة نزل بها الشتاء. وفى أية رهافة ونوق صوّر على محمود طه ذلك الحب الذى وقع فيه المرثى وقد ضجّت له الصحافة المصرية فى حينه لأنها رأت فيه هيام الشيخ المعلول الفانى بأجنبية يافعة تصلح أن تكون حفيدته لا زوجته. إن بيت الشاعر فى وصف هذا الحادث يقطر حساسية وتفهمًّا:

وارحمتا للنسر يخفق قلبه | بصبابة القمرية البيضاء

وهذه الرهافة فى الألفاظ هى التى أنجت الشاعر من الإساءة إلى صديقه مع أنه عالج فى رثائه موضوعًا شائكًا كان قد أثار المجتمع المصرى وهو فى حقيقته موضوع يستثير مثل ذلك الموقف من المجتمع فما أفظع زواج الشيخ العجوز من صبية

يافعة. ولكن الشاعر رفع هذا الحادث من مرتبة الشناعة إلى سمو المعنى الإنسانى فاستثار شفقة القارئ على «النسر» الذى يخفق قلبه بحب «القمرية البيضاء»، ثم استعطفنا أشد وأشد بهذا البيت:

هى لمعةُ القبس الأخير وقد خبا   نجمُ المساء ورعشة الأضواء

وفيه يذكرنا بأن الرجل شيخ مسكين قد غربت نجومه وأظلمت آفاقه من كل ضوء، فما أحرانا بأن نعطف على ضعفه وحاجته إلى الحنان. وكل ذلك من الشاعر مقدرة رفعت القصيدة إلى مستوى الجمال فهى خير قصائده فى المناسبات. ولعل سبب ذلك أن الشاعر نظمها تعبيراً عن عاطفة ذاتية عاناها ولذلك رفض نشرها فى حينها حرصًا على المعانى الحسّاسة التى تمس الرجل الراحل فى صميم حياته الشخصية.

ولنوازن هذه المرثية الناجحة بمرثية أخرى له نختارها هذه المرة من مراثيه الرديئة. وهى القصيدة التى رثى بها حافظ إبراهيم وقد استهلها قائلاً:

املأى الأرض من حداد وغيهبْ   مال نجم البيان فيك وغرَّبْ

وخبا من مصابح الفكر نور   كان أمضى من الشهاب وأثقبْ

وطوى الموت هالة كان ينمى   كل أفق إلى سناها ويُنسبْ

ياسماء الخيال ما كل يوم   من بنى الشعر تظفرين بكوكب[97]

وهذا كلام موزون مقفّى لا شاعرية وراءه. فما أوضح التقليدية فى قوله «نجم البيان» و «مصابح الفكر» و «سماء الخيال». وما أكبر المبالغة فى تشبيهه لحافظ بـ «هالة ينسب إلى سناها كل أفق». وما أكثر ما حشد من كلمات الضوء: (نجم، مصابيح، شهاب، هالة، سنا، كوكب) وأسوأ من ذلك قوله:

ومضى الناثر الذى صور النفـ   ـس وجلى سر الضمير المحجَّبْ

الأديب العريق فى لغة الضا   د وقاموسها الصحيح المرتبْ

لم يكن شاعر القديم ولا كا   ن لآداب عصره يتعصب

كان يُعنى بكل فذ من القـ   ـول ويزهى بكل حسن ويُعجبْ

فالنثرية تغلب عليها، وقد وصف المرثى بأنه «قاموس صحيح مرتب» وأنه «ما كان لآداب عصره يتعصب» ولم يكن «شاعر القديم» وكل ذلك مما يقال بالنثر وما من داعٍ إلى إقحامه فى الشعر.

ولابد لنا من الالتفات، فى ختام هذا الفصل، إلى محذورٍ يصح أن نتجنب الوقوع فيه ونحن ندرس قصائد المناسبات التى نظمها على محمود طه، فلا ينبغى لنا أن نحاسب الشاعر على الهيكل الكامل لهذه القصائد أو على الجو فيها، لأنها أصلاً مكتوبة لكى تكون قصائد مسطحة تجتذب السامع والقارئ باستقلال البيت فيها ورنينه وإيقاعه وقوة معناه. وإنما يسوغ لنا أن نحاسب الشاعر على الأبيات المفردة لا على الهيكل العام. ويغلب أن نجد فى كل من هذه القصائد بيتًا جميلاً أو أبياتًا، فإنَّ من طبيعة على محمود طه، أنه حين ينطلق - حتى بعد البداية المصطنعة - يصل إلى إبداع شعرٍ جيد بما يتوافر له من موسيقى وانثيال.

الباب الثانى

فى أسلوب الشاعر

١-مقوّمات أسلوبه

٢- مآخذ عليه.

الفصل الأول
أسلوب على محمود طه

تبقى دراسة الأسلوب من أكثر مباحث النقد الأدبى طموحًا، وذلك بسبب اللمسة الشخصية التى يسبغها كل شاعر على أسلوبه فيعطيه صفته الخاصة، وقلّما يكون من الممكن تشخيص هذه اللمسة الشخصية. وقصارى ما يستطيعه الناقد ملاحظة الملامح العامة الظاهرة التى تغلب على الأسلوب.

وكذلك كان أسلوب على محمود طه مملوءًا بالجذور الدقيقة الخفيّة التى تزوغ وتفلت من شبكة الناقد وهو يحاول حصرها ورصها تحت عناوين عامة. فمهما استطعنا أن نقتنص من هذه الجذور الحية فلن نصل منها إلا إلى ما هو ظاهرى وعام. أما الباقى- وهو الأهم- فإنه يخضع لقوانين مبهمة تتحكم فيه. وليس لهذه القوانين من العموم ما يجعلها قابلة لأن تحصر ويشار إليها. ولذلك تبدأ دراستنا لأسلوب الشاعر بتأكيد هذا المعنى. فإن من الضرورى أن ندرك أننا لا نستطيع أن نعامل الأسلوب فى عملية جمع حيث نستطيع أن نعزل الأرقام ونشخصها، وإنما الأسلوب نسيجٌ حىٌ متداخل تعمل فيه قيم غامضة، ويغلب ألا يمكن تشخيص صفة السحر والجمال فيه.

ومهما تكن ضخامة الظل الذى تلقيه هذه الصفة العامة للأسلوب، فإن أسلوب على محمود طه يملك طائفة من الخصائص العامة الواضحة التى تسلْم نفسها لمن يتأملها. وهذاهو الجزء العائم من مملكة الشاعر، وأما البقية فهى تقوم تحت الماء فى أعماق لا ينبغى لناقد أن يطمح إلى الوصول إليها. ولقد تأملنا هذا الجزء العائم طويلاً فاهتدينا إلى أن له ملامح عامة يمكن أن ندرجها تحت عناوين صغيرة، ونبرزها، ونوضح قيمتها الفنية وارتباطها بسواها من عناصر أسلوب الشاعر. وهذا ما نحاوله فى هذا الفصل.

١- ظاهرة الموسيقى

لعل الموسيقى أشهر ما عرف عن أسلوب على محمود طه، فقد كان كل من كتب عن شعره دراسة أو تعليقًا ينتبه إلى أن فى هذا الشعر قسطًا عاليًا من النغم

يرن رنينًا ملحوظًا. ولا نظنه يخفى أن مُقلِّدى على محمود طه من الشعراء لم يصلوا إلى أكثر من التقليد الظاهرى لموسيقاه، على تفاوت بينهم فى نسب النجاح، لأن أغلبية هؤلاء المقلدين وقعوا فى وهْم مؤداه أن السر الكامن وراء هذه الموسيقى هو الأوزان ذات النغم العالى مثل الرمل والخفيف، والألفاظ ذات الشحنة الموسيقية مثل «الكرنفال - سمار الليالى- عروس البحر- حلم الخيال- ذهبى الشعر- النشوة- الذكرى، ونحو ذلك»، ولذلك راحوا ينسجون على هذا المنسج، مقلِّدين الوزن والألفاظ والشكل. وكان الفشل ينتظرهم فى آخر الشوط، فلم ينتجوا أكثر من تقليد مصطنع لا فَنَّ فيه، واستعصت روح الموسيقى عليهم.

وقد شخَّص الدكتور شوقى ضيف ظاهرة الموسيقى فى شعر على محمود طه تشخيصًا بارعًا فقال: «... بطنين ألفاظه الخلابة التى تستهوى قارئه برنينها وتؤثر على حواسه بإيقاعاتها. وهذه هى أروع خصائصه فهو يؤلف القصيدة وكأنه يؤلف جوقات موسيقية، وهى جوقات لفظية ليس فيها فكر عميق ولا استبطان فى الإحساس وإنما فيها هذا الشرر اللفظى الذى يجعل أشعاره، بل ألفاظه تتوهج توهجًا»[٩٨] وقد كنت أود لو حذف الكاتب كلمة «طنين» لأنها تلوح غير منسجمة مع الحديث عن موسيقى شاعر مصقول الذوق مثل على محمود طه، وقد وصفها الدكتور شوقى نفسه بأنها (أروع خصائصه). والطنين صوت مزعج يضايق السمع، ولعل الكاتب أثبت هذه اللفظة ليتحاشى بها تكرار كلمة (رنين).

والذى نطمح إليه فى هذا الفصل أن نشخص ولو جانبًا من السر الذى يجعل شعر على محمود طه «يتوهج هذا التوهج» الجميل. فبأية وسيلة استطاع الشاعر أن يرفع النغم فى قصائده إلى هذا المستوى الذى جعل العصر يُجمِع على الإعجاب به؟ أوَ حقٌ ما يقال من أن سر موسيقاه هو الرنين الذى تملكه ألفاظ معينة؟ وإذا كان هذا الحكم صحيحًا فما بال مقلديه لم يوفقوا فى الإبداع مثله على كثرة ما حشدوا فى قصائدهم الضعيفة من هذه الألفاظ الخلابة، وما بال شعرهم يخلو من «توهج» النغم الذى نجده فى شعر أستاذهم؟ ومذهبنا فى الإجابة عن هذه الأسئلة أن موسيقى الشعر- وهى «خاصيّة رائعة» كما يصفها الدكتور شوقى ضيف- لا يمكن أن تنشأ عن الألفاظ فى ذاتها وإلا كانت الألفاظ تملك الموسيقية وهى فى سياقها النثرى. والواقع غير هذا، فإنما تكتسب الكلمات أجنحة النغم فى سياق الشعر الجيد من

معانى توحى بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو يؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة.

وأبرز ملامح الموسيقى فى شعر على محمود طه ما أسميه بظاهرة «التناغم الصوتى»، وهى ظاهرة فنية لا أظن الشاعر كان ملتفتًا إليها رغم قوة ظهورها فى شعره، ولعله لو كان حيًا وسمعنا نشير إليها لسُرَّ ودُهِش من أن تقوم فى شعره ظاهرة كاملة معقدة تجرى منتظمة وكأنها قانون خفى يحكم، مع أنه لا يدرى بها ولا يتكلّفها. فإن فى ذلك دلالة أكيدة على حس شعرى مرهف يملكه الشاعر.

أما ما نقصده بتعبيرنا «التناغم الصوتى» فهو إحساس الشاعر بالحروف إحساسًا خاصًا، بحيث تأتى فى شعره متناسقة متجاوبة. ولكى نوضح معنى هذا ننظر فى قوله:

أنا الذى قدستَ أحزانَه

الشاعر الشاكى شقاء البشر[٩٩]

فإنه فى الشطر الثانى من البيت يورد أربع كلمات يغلب عليها جميعًا حرف «الشين» ويحس القارئ المرهف أن لهذا الحرف تأثيرًا خفيًا، لأنه يمنح البيت موسيقى كئيبة كأنها شكوى إنسانية رتيبة. ومثل هذا موجود بكثرة فى شعر على محمود طه، منه مثلاً قوله:

ونرقب منه الندى والنوالا

مدائن كانت وراء الظنون ترى النجم أقرب منها منالا[١٠٠]

فكم نونًا فى هذه الأشطر الثلاثة؟ إنها موجودة فى عشر كلمات من مجموع ثلاث عشرة وهو عدد كبير عجيب، ولولا جمال الأشطر وكمال معناها وجوها لأغرانا سوء الظن بأن نعد الشاعر متصنعًا فى حشد النونات. ولكننا نعرف شعر على محمود طه وندرك أنه كلما تدفق وأبدع فى رسم الجو والتعبير اتضحت ظاهرة «التناغم الصوتى» فى شعره. وإنما يقل بروز الظاهرة فى قصائده الرديئة التى لا ينفعل لها كل الانفعال.

وهذه نماذج أخرى للظاهرة، فالبيت التالى يغلب عليه حرف الميم:

أنت مثوى الميلاد والموت يا بحرُ ومثوى الهموم والأوصابِ(١٠١)

كما يغلب حرف الدال على هذا:

يدلني قيداً بقيدٍ كأنهُ   مدى الدهر فيها مبدئي ومعيدي(١٠٢)

وعلى هذا البيت يغلب حرف اللام:

تعالىْ مثله نلهـــــــــو   بلثم الورد والطل(١٠٣)

ويقول في «أغنية الجندول» من هذا اللون:

غير يومٍ لم يعد يذكر غيرهْ

وقد غلب عليه حرف الياء وبرز جرسه كما برز حرف الطاء في هذا البيت الجميل:

ودّ الطغاة بكل مطلع كوكبٍ   لو أطفأوه وأسقطوه رمادا(١٠٤)

على أنه لا يصل دائمًا إلى تحقيق مثل هذه الكثرة الغالبة من الحرف الو احد في البيت، وإنما يصل في أكثر شعره إلى أن يجعل الكلمات المتجاورة تشترك في حرف على الأقل، ومثال ذلك قوله:

أين من عينيَّ هاتيك المجالي؟   يا عروس البحر ياحلم الخيالِ(١٠٥)

إن هذا البيت جميل الموسيقى، قوي التعبير، وبه اشتهرت أغنية الجندول. وسر جماله أن الحروف تتجاوب بين كلماته تجاوبًا خفيًا دقيقًا، فإن قوله «أين من عينيَّ» يبرز الحرفان الياء الساكنة والنون، يليه قوله: «هاتيك المجالي» وفيه تبرز الياء الممدودة. وتشترك «يا عروس البحر» بحرف الراء، كما يبرز الحاء في قوله «البحر يا حلم» ومن ورائها حرف اللام الذي يرسل نغمًا هادئًا مؤثرًا. وهذا الاشتراك بحرف واحد أو أكثر بين الكلمات المتجاورة يحدث تموُّجًا في الصوت ويعطي تأثيرًا موسيقيًا مسكرًا. فليس سر موسيقى البيت أن ألفاظه «رنانة» وحسب، وإنما سِرُّه الآخر هذه الخاصية الصوتية الإضافية التي لا يحققها إلا شاعر شديد رهافة السمع مثل علي محمود طه. ومثل هذا قوله:

وأذود عن عينيكِ ذكرى ليلةٍ   شابت ونجم شاحب الأضواء(١٠٦)

فإن الكلمتين (أنود وذكرى) تشتركان بحرف الذال ويقوم بينهما حرف واسم أجنبيان. وتقابلهما الكلمتان (شابت وشاحب) اللتان تشتركان بحرفين وبينهما حرف واسم أجنبيان. فهذا نموذج تتصادى فيه الحروف المتشابهة ولكن على تداخل فنى معين. ومثله فى التداخل والتشابك هذا البيت الجميل:

في عرضك الماضى ونبشك ماذوى من ذكريات شبيبة هوجاء[١٠٧]

فإن الشين والياء يجمعان بين «نبشك» و «شبيبة»، والذال يجمع بين (ذوى وذكريات) والواو بين «نوى وهوجاء» ذلك فضلاً عن الضاد فى «عرضك الماضى».

وأحياناً يجعل الشاعر التناغم الصوتى فى أحد الشطرين ويجعل فى الشطر الأول كلمة أو أكثر تردد الصدى كمثل قوله:

قلتُ والليل بأعقاب النهار ألكِ الليلة فى لحن وجام[١٠٨]

فإن اللام تحكم الشطر الثانى، وترددها فى الشطر الأول الكلمتان الأوليان.

وفى أحيان كثيرة يجعل الشاعر التناغم بين الكلمتين فى البيت مثل قوله:

اذكرى بين الكؤوس الذهبية[١٠٩]

ولا نريد الإطالة فى عرض النماذج فإن دواوين الشاعر تغص بها بحيث يتعثّر الناظر بها. وذلك ينم عن أن منبع هذه الظاهرة أن الشاعر يتحسس جرس الكلمات، لأن خياله الشعرى سمعى، فلا يملك إلا أن تتناغم بالموسيقى التى يملكها شعره و تكاد تكون سببها الرئيسى.

على أن للموسيقى فى شعر على محمود طه أسباباً أخرى غير تناغم الحروف، وأحد هذه الأسباب أن الحروف التى يُكثر الشاعر من استعمالها فى شطر ما أو بيت تنسجم فى أحيان كثيرة مع المعنى الذى يحتويه. ومثال ذلك قوله فى قصيدة عنوانها «سؤال وجواب»:

قلوبٌ قاسيات قنّعتها وجوهٌ شاعريات نبيله[١١٠]

فإن حرف القاف يسيطر فى الشطر الأول وهو حرف خشن صلد ينسجم مع معنى القسوة التى يتحدث عنها الشطر. أما الشطر الثانى فإن حروفه ذات رقة ولين مثل الهاء والشين والنون واللام، فضلاً عن حروف المدّ الكثيرة فى الشطر، وخاصة فى كلمة «شاعريات» وذلك يلائم معنى الرقة فيه. وإذن فإنّ بين المعنى وجرس الحروف

تلاؤمًا وتجانسًا بحيث يملك المعنى موسيقى داخلية، يحيط بها جوّ من الإيحاء الصوتى.

وهذا مثال ثانٍ لهذه الظاهرة الفنية، نختاره من قصيدة عنوانها «ثلج ونار» فيه تخاطب المتكلمة النار التى تحرق رسائلها:

ومن لى بزادك؟ لم يبق ما يلوك لسانُك أو يعلكُ(١١١)

فإن الحرف المسيطر فى الشطر الثانى وجزء من الأول هو حرف «اللام» وهو ينسجم مع صوت المضغ المتمثل فى قوله «يلوك لسا نك أو يعلك» فكأنما نسمع فمًا يمضغ بشراهة وسرعة وتبذل.

وآخر مثال نورده هذا البيت فى وصف إنسان تاه فى الصحراء ومات من العطش:

حرمته الصحراء ظلاً وريفًا فى حواشى واحاتها النضراتِ(١١٢)

وقد كرر فيه حرف الحاء فى أربع كلمات، والحاء حرف يصدر من الحلق وفيه إيحاء بالعطش الشديد لأنه قريب من الصوت الذى يصدر من العطشان المشرف على الموت من الظمأ. وقد استعمل الشاعر حرف الحاء فى بيت آخر من أبيات العطش:

ولكم أرمد الهجيرُ جفونى ورمتنى الحرور باللفحات

ومهما يكن، فإن توفيق على محمود طه إلى التعبير اللاشعورى على مثل هذا المستوى يدل على رهافة سمعية واضحة تلوّن أسلوبه وتصبح من خصائصه.

***

وإلى جانب ظاهرة التناغم الصوتى، ومشابهة الحرف للمعنى الغالب، يملك شعر على محمود طه ملامح موسيقية أخرى يمكن فرزها وعزلها بحيث ندرسها دراسة نقدٍ وتقييم، وأبرز هذه الملامح ما يسميه نقادنا العرب القدماء بـ«المناسبة» ويعنون بها، كما يقول عبد الغنى النابلسى «الإتيان بكلماتٍ متزنات»(١١٣) ومن ذلك قول على طه فى قصيدته (كأس الخيّام)(١١٤):

أوَ لا يغرب فى نشوتهِ شارب الغصّة فى اليوم الأخير؟
أوَ لا يمعن فى شهوته مسلم الجسم إلى الدود الحقير؟

فإنه ناسب بين (يغرب ويمعن) و(نشوته وشهوته) و(شارب الغصة ومسلم الجسم) و(اليوم الأخير والدود الحقير). وهذه المناسبة تضفى نغمًا ظاهريًا على الشعر. وقد استعملها الشاعر بوسائل متعددة منها مثلاً هذا البيت المشهور:

بين كأس يتشهّى الكرم خمره   وحبيب يتمنى الكأس ثغره(١١٥)

والمناسبة بين يتشهى ويتمنى ظاهرة، وكذلك بين (الكرم والكأس) و(خمره وثغره). ومنها أيضًا قوله فى قصيدة «القمر العاشق»:

وكيف تسوَّر الشوك   وكيف تسلق الغصنا؟

وقوله منها:

فإن لضوئه قلبـــــًا   وإن لسحره جفنا(١١٦)

وفى هذه النماذج كانت المناسبة عالية كل العلو، وقد يستعملها الشاعر على صورة أقل بروزًا كما فى قوله:

هتف البشير فماجت أعصرٌ   وتلفتت أمم و دارت أنجم(١١٧)

ومن هذا ثلاثة أبيات متوالية جاءت فى قصيدة له:

شعب الوادى وفوق جبالـــــه   عصـى نبىّ أو تهـاويل ساحـرِ
صوامع رهبانٍ محاريب سجّـــد   هيـاكل أربـابٍ عـروش قياصـرِ
سرى الشعر فى باحاتها روح ناسكٍ   وترديد أنفاسٍ ونجوى ضمائر(١١٨)

وقد بالغ الشاعر فى المناسبة فى هذه الأبيات إلى درجة الرتابة المملة، وقد يقع فى مثل هذه المبالغة أحيانًا فيفقد شعره طراوته وجماله ويغرق فى اللفظية، ومن ذلك قوله:

وصفنا لك الشعر حبّ الصبا   وشـدو الأمـانى وشجـو الـذكَر
وجئنا إليك بملك الهـــوى   وعرش القلوب وحكم القدر(١١٩)

وسر ضيقنا بهذه النماذج أن الفكر والصور محشودة فيها أكثر مما يصح قبوله: حب الصبا وشدو الأمانى وشجو الذكر وملك الهوى وعرش القلوب وحكم القدر. وكان ذلك أشد فى النموذج الأول الذى جاءت فيه عصى نبى وتهاويل ساحر وصوامع رهبان ومحاريب سجد وهياكل أرباب وعروش قياصر وروح ناسك وترديد

أنفاس ونجوى ضمائر. وكل هذا يثقل الأبيات بالرتابة ويحشد فيها أشياء كثيرة يتعب الذهن من التنقل بينها. ليس سبب الرتابة هنا أن الشاعر جمع فقرات قصيرة متتالية بعدد كبير وحسب، وإنما السبب أيضًا أن المعنى الذى تنتهى إليه الفقرات والنسك والربوبية. أما القياصر فلعل ما يراه على محمود طه فيهم من الروحانية ينبع من رهبة القدم وجلال الزمن الذى يحف بهم.

وإنما يتحسن هذا اللون من المناسبة عندما تأتى الفقرات بمعنى جديد فيكسر ذلك رتابتها، ومن ذلك قوله:

أرى طيف معشوقٍ أرى روح عاشقٍ   أرى حُلم أجيالٍ أرى وجه شاعر[١٢٠]

وفيه يصف حافظ إبراهيم بأنه «معشوق» وبذلك يجعل الجمهور يحبه، ثم يصفه بأنه «عاشق» وبذلك يمنحه الحماسة والروحانية، ثم يصفه بأنه «حلم أجيال» وبذلك يعطيه صفة العظمة والسعة، ثم يصفه بأنه «شاعر» وبذلك يثبت له الشاعرية بكل أبعادها. فالمناسبة هنا ناجحة، وقد كسر تكرار كلمة (أرى) رتابة الفقرات وسلط الضوء عليها بحيث يلتفت إليها الذهن أكثر مما كان يلتفت لو أنه قال: «أرى طيف معشوق وروح عاشق وحلم أجيال ووجه شاعر».

ومن صور المناسبة الجميلة قوله:

له مذاقٌ له لونٌ له أرج   خمر أباريقها شتّى وأثمار[١٢١]

وقد كرر فيه كلمة «له» ونوع ما بعدها وبذلك نبّه إلى ما بعد اللفظ المكرر تنبيهًا قويًا، فلولا هذا التكرار لضاعت كلمتا (لون) و(أرج) بينما أعطى التكرار لكل منهما قوة الكلمة الأولى.

ومن وسائل على محمود طه فى إحداث الموسيقى استعمال التكرار كما فى النموذجين السابقين، وكما فى قوله:

آه هيهات أن يعود ولو أفـ   نيتُ عمرى تحـرقًا وولوعا

آه هيهات أن يعود ولو ذوّ   بت قلبى صبابة ودموعا[١٢٢]

وفيه التكرار لجملة «آه هيهات أن يعود ولو» والمناسبة بين بقية البيتين. وهو تكرار جميل لما فيه من حرارة العاطفة، لأن ما بعد العبارة المكررة عبارتان تجمعهما «المناسبة» وإن اختلف معناهما. وهذه هى الصورة المقبولة فى المناسبة وفى التكرار.

وأما ما لا يُقبل فهو أن يناسب الشاعر بين عبارتين معناهما واحد، فإن ذلك يسم الشعر باللفظية والتصنّع[١٢٣] ومن هذا النوع الردىء من المناسبة قوله:

يا طول ما نغّمت للصخر أنّاتى   وشدّ ما رجّعت للموج آهاتى[١٢٤]

إن فى هذا البيت رتابة ظاهرة سببها أن المناسبة مصحوبة بالترادف فى المعنى، فإن قوله «يا طول ما» مرادف لقوله «وشدّ ما» فلا فرق هنا بين الطول والشدة ما دام كلاهما يسبب الألم للعاشق. ثم إن «نغّمت» أو «رجّعت» فى معنى واحد وكذلك «آهاتى وأنّاتى». أما الصخر والموج فمع أنهما مختلفان فإنهما كليهما يرمزان إلى البحر فى هذا الموضع أو إلى الطبيعة. وعلى ذلك ماذا تكون الفائدة البيانية من الشطر الثانى؟ ألا يؤدى الشطر الأول المعنى كاملاً؟.

ومن وسائل الشاعر فى إحداث الموسيقى استعماله للجناس فى مثل قوله فى قصيدة (الطريد):

إلى أين تمضى أيها التائه الخطى   يساريك برقٌ أو يباريك عاصف[١٢٥]

فإن الفرق بين (يسارى) و(يبارى) حرف واحد فقط.

ومن صور الجناس فى شعره المشهور قوله:

موكبُ الغيد وعيد الكرنفال[١٢٦]

حيث (الغيد) و(عيد) تتجاوران. ومثل ذلك قوله:

وشدو الأمانى وشجو الذكر[١٢٧]

ومن الجناس الجميل المتميز ما ورد فى قصيدته الطويلة ذات الشكل المسرحى «أرواح وأشباح»، فقد جاء فيها هذا البيت يعاتب الشاعر فيه حبيبته:

لقد كان راعيكِ المجتبى   فأصبح راميكِ المتّهم[١٢٨]

فالجناس بين (راعى) و(رامى) بارع جميل. ونحسب أن على محمود طه كان يلتمس هذا الجناس التماساً وإن كنا لا نجده يُغرِب فى ذلك، وإلا فإن كثرته فى شعره لا يمكن أن توجد بمحض المصادفة.

وآخر ما نستشهد به من أمثلة الجناس بيت ثانٍ من «أرواح وأشباح» فيه جناسان اثنان:

بألوانه الحمر جمر الغضا وفى نفحها لفحات العذاب(١٢٩)

وقد يستعمل أحيانًا جناس القلب فيقول:

أرى حلفاءَ الأمس لم يحفلوا به وما زال من خلف الوعود يعانى(١٣٠)

فإن بين «حلفاء» و«يحفلوا» جناس القلب، وهو الذى يشتمل كل ركن من ركنيه على حروف الآخر مع مخالفة الواحد للثانى فى الترتيب. أما كلمة «خلف» ففيها الجناس المصحَّف مع كلمة «حلفاء»، وهذا الجناس على شىء من التعقيد والتصنع، والبيت على كل حال ليس عالى القيمة بالمعنى الفنى. وهو من قصيدة نظمها الشاعر فى آخر حياته حين كان مريضًا.

وآخر ما نحب أن نشير إليه من وسائل الشاعر فى إحداث النغم الظاهر استعماله لما يُسمَّى فى علم البديع «برد العجز على الصدر» ومنه قوله:

طافوا بساحتك الكريمة فيلقًا يحدوه من آمال مصرٍ فيلقُ(١٣١)

وقوله:

صدف الفؤادُ عن الشباب ولهوه ومضى عن الأحباب غير صدوفِ(١٣٢)

فإن «فيلق» و «صدوف» فى آخر البيتين تكرار لكلمة مرت فى الشطر الأول، وهذا التكرار يحدث نغمًا كالصدى يرتبط بموسيقى البيت، على أن البيتين كليهما لا يخلوان من تصنُّع، وخاصة الثانى.

٢- الصورة الشعرية

من صفات أسلوب على محمود طه أنه لا يستعمل الصور إلا نادرًا. وقد يلوح أن خلوّ القصيدة من الصور يعريها ويفقدها كثيرًا من جمالها وأصالتها. غير أننا سرعان ما نلاحظ أن خلوّ شعر على محمود طه من الصور لم يسئ إليه بشىء، لأنه بقى على قسطٍ كبيرٍ من الجمال والروعة. وسبب هذا أن الشاعر بارع براعةً خاصة فى خلق الجو العام للقصيدة بحيث يصبح مليئًا بالإشعاع والإيحاء والفتنة، وبذلك يغطِّى نقص الصور. وعلى ذلك يكون على محمود طه شاعر جَوٍّ وليس شاعر صور. وهو فى هذا بخلاف شعراء مثل نزار قبانى ومحمود حسن إسماعيل وبدر شاكر

السياب الذين هم شعراء صور لا شعراء جو، وقلما يصلون إلى خلق الجو الخصب الذى يضفى بصمته المعانى على القصيدة.

على أن حكمنا بأن الشاعر لا يستعمل الصور لا يعنى أن الصور معدومة فى شعره، وإنما نجد فى بعض قصائده صوراً مثل هذه:

وعلى شاطئ الغدير ورودٌ   أغمضت عينها لمطلع فجر[١٣٣]

وهى، على بساطة عناصرها ويُسر تركيبها صورة جميلة يشرق فيها الفجر على ورود مغمضة الأعين تنمو على شاطئ الغدير. وعنصر هذه الصورة المهم هو «تشخيص» الورود بجعلها كائنات حية لها «عيون».

ومن الصور الحية التى لا ينساها القارئ، فيما نظن، هذه:

عندما ظلّلنى الوادى مساءَ   كان طيفٌ فى الدجى يجلس قربى
فى يديه زهرة تقطر مــاء   عرفت عينى بها أدمع قلبى[١٣٤]

وفيها جعل «القلب» زهرة تقطر دموعاً، وهى صورة لها أعماق رمزية إلى جانب جمالها وموسيقاها وما فيها من تشخيص. وهى تتميز، فوق ذلك بأنها حية كل الحياة. فالطيف يجلس قرب الشاعر فى الوادى مساء ويحمل بين أصابعه زهرة يقطر منها الماء.

ونكاد، لروعة التصوير، نرى الطيف نحيفاً شاعرياً يجلس حاملاً هذه الزهرة السحرية، والوادى من حوله تخفق فيه الظلال فى مساء شعرى من أماسى على محمود طه.

والحق أن صور الشاعر القليلة تتصف كلها بفورة حياة دافقة تجعلها تنبض. والغالب أن الجزء الأهم فى حياة هذه الصور يستند إلى الخيال البصرى- كما فى الصورتين اللتين مثلنا بهما- ففى الصورة الأولى رأينا مساء وظلالاً فى وادٍ وشاعراً وعاشقاً يجلس قربه طيفٌ فى يديه زهرة تقطر ماء. وهذه صورة ثالثة يتجسّد فيها هذا الخيال البصرى فى روعة أكبر، من قصيدة «مصرع الربّان»:

نزلتما البحر قبراً حين ضمكما   رفّت عليه من المرجان أشجارُ
نام الحبيبان فى مثواه واتسدا   جنبًا لجنبٍ فلا ذلّ ولا عار[١٣٥]

فما أجمل هذا القبر الذى ترف عليه أشجار المرجان فى أعماق البحر. وتصبح الصورة أحفل بالحياة وأعمق حين نميِّز شخصية «الحبيبة» التى تنام إلى جوار هذا الربان فى القبر المرجانى، فهى ليست إلا البارجة الغريقة التى لا حبيبة للربان سواها. ورفيف أشجار المرجان واضح فى الصورة وهو يمنحها حركة كما يلمسها بلون حارٍّ من حمرة المرجان يزودالصورة به خيالنا وإن لم يذكره الشاعر.

ومن هذه الصور الغنية بالخيال البصرى قوله:

هذى البحيرة وسنى حلم ليلتهــــا ... لمـا تُفِــق مــنه شطـــآن وأغــــوار
والصبح فى مهده الشرقى ما رُفعت ... عن ورده من نسيج الغيم أستار(١٣٦)

وهى صورة ذات حظ عالٍ من الخيال، حيث نرى الطفل نائمًا فى مهده عند مشرق الشمس، وعلى هذا المهد أستار من الغيوم تحجب وروده عن النظر. وما أجمل تشبيه الغيوم بالستائر المسدلة على ذلك الوجه الأبيض الجميل.

ولكن صور على محمود طه لا تكون دائمًا على هذا المستوى من الحيوية وإنما يأتى بعضها ميتًا لا حياة فيه. ولنأتِ بمثالٍ لهذا. يقول فى مرثيته لشوقى:

لم يَرعُنى من جانب النيل إلا ... كــرمة فــوقها تـــرفُّ غمـــامه
تحت ساجى ظلالها زهرةٌ تبـ ... ـكى وفى فرعها تنوح حمامه(١٣٧)

إن كل ما فى هذه الصورة مثبت جامد وكأنه مرسوم رسمًا رديئًا على واحد من تلك الصور المصطنعة الصارخة مما يرسم الرسامون المحترفون على (أرصفة) الشوارع. ولنتأمل عناصر الصورة عن قرب. لدينا أولاً، الفعل المبالغ فيه «لم يَرعُنى» وهو يعطينا وعدًا بشىء مخيف أو مثير فلا تفى الكرمة التى ترف فوقها الغمامة بذلك الوعد لأنها لا تخيف ولا تثير. أما الكرمة نفسها، والغمامة ترف عليها فإنها تضع أمامنا مشهدًا مصطنعًا لا تنبض فيه الروح لأن الغمامة قلّما تكون فى السماء وحيدة، فضلاً عن أنها لا ترف على مكان واحد وإنما تعبر بسرعة ولا تقف، وذلك سر حيويتها وجمالها، فإذا وقّفها الشاعر ثابتة لكى «ترف» فوق أية كرمة فهو إنما يفعل ذلك على حساب الفن والحياة.

ثم تأتى ظلال هذه الكرمة «زهرة» واحدة أيضًا يتيمة وكأنها منزوعة من الطبيعة، وموضوعة فى أصيص كما توضع (الزهور) الصناعية. وليس فى إمكان

الناقد أن يبرر انفراد هذه الزهرة، ولعل الشاعر جعلها كذلك لتقابل انفراد الغمامة. ولقد كانت الصورة تتحسن لو قال: «تحت ساجى ظلالها زهر يبكى» لأن التعدد أقرب إلى الواقع فى هذا الوضع.

وأخيراً وضع الشاعر «فى فرع» الكرمة «حمامة» لكى تكتمل الصورة المصطنعة: غمامة واحدة وزهرة واحدة وحمامة واحدة. وهذه العناصر فى الصورة جامدة جميعًا بحيث تذكرنا بالصور (الفوتوغرافية) التى تركها أسلافنا فى أول عهد التصوير، فكانوا لا يواجهون عدسة المصوّر إلا بعد أن يمسك كل منهم بوردة فى يمينه، فإذا لم يفعلوا ذلك وضعوا أصيصًا كبيراً من الورد على الأرض، وكأن الصورة لا تكون من دون ورد.

والحق أن هذه الصورة الجامدة نادرة فى شعر على محمود طه لأن أغلب صوره نابضة متحركة، ولذلك نختتم هذا الباب بالعودة إلى أمثلة من الصور الجميلة الغنيّة مثل هذه:

وبساطًا من الرمال تراءى ككتابٍ مموّه الصفحاتِ[١٣٨]

وهى صورة مبنية على التشبيه، ومثل هذه:

مدّ طير المساء فيه جناحًا كشراعٍ فى لجّة من عقيقِ[١٣٩]

والصورة الأولى تصف البحر ورماله التى تطمس فيها الآثار كما تطمس حروف كتاب قديم. والثانية تصف الغروب فتجعل جناح الطائر الأبيض المحلق فى حمرة الأفق «شراعًا فى لجة من عقيق» وهى صورة رائعة الحسن يطغى عليها اللون والضوء.

ونادراً ما يقع على محمود طه فى تشبيه المحسوس بالمعنوى مثل قوله:

ودجىً كالسّخْط من بعد الرضى[١٤٠]

لأن أغلب صوره كما أسلفنا تقوم على الخيال البصرى.

٣- اللفظة الحيّة

من ملامح أسلوب على محمود طه أنه يحسن العثور على الكلمة المعبِّرة التى تنقل معنى بيت كامل من أفق إلى أفق أوسع، بحيث لو رفعنا هذه الكلمة وغيَّرناها

بشيء يقاربها في معناها لفقد المعنى كثيراً من سعته وقوته وضاع الجوّ فى القصيدة.
فمن هذه الألفاظ المفتاحية كلمة (علقت) فى البيت التالى:

رمقٌ ذاكَ من أشعّةِ شمسٍ   علِقتْ فى غروبها بالصخورِ(١٤١)

فإن لفظة «علقت» فيه توحي بأن للشمس أذيالاً فضفاضة من الأشعة تسحبها وراءها حين تغرب بحيث يجوز أن يعلق منها شعاع بالصخور، كما توحى بأن أردية الشمس الفضفاضة هذه، إنما علقت بالصخور لأن الشمس كانت تسرع راكضة إلى الغرب، فلم يعق موكبها إلا هذا الشعاع «العالق». وإنها لصورة بديعة الجمال، قوامها اللفظة المفتاحية «علقت»، فلو قال الشاعر فى مكانها «عثرت» أو «وقعت» أو سواها لخسر المعنى خسارة فادحة، لا بل لانهارت الصورة الجميلة وذهب أسرها.

ومن أمثلة قدرة على محمود طه على اقتناص اللفظة الحيّة ورصفها في مكانها من بناء البيت قوله:

آوى إلى جنباتِ الصخر منفرداً   أبكى لأمسية مرّت وليلاتِ(١٤٢)

وفيه تنهض كلمة «آوى» بالإيحاء الواسع لأنها تشعر بمفردها بأن الشاعر يلجأ إلى جنبات الصخر هارباً من حر آلام يحسها وضيق يهرب منه. وسر قوة المعنى أن كلمة «يأوى» تشعر ببلوغ الراحة والأمن، لأن الإنسان إنما يأوى إلى المأوى التماساً للسلام والطمأنينة والدفء بعد التعب والخوف والتجوال. فإذا كان الشاعر يأوى إلى «جنبات الصخر منفرداً» أوحى ذلك بأن ما قبل هذا الإيواء كان أشد منه وأقسى بحيث يعتبر جنبات الصخر ملجأ ومستقراً. وما الذى هو أشد من جنبات الصخر إلا الضنك والأسى؟ إن هذه المعانى كلها إيحاءات غير صريحة تشعها لفظة «آوى»، فلو كان قال مكانها «أجلس» مثلاً لضاعت كلها وعُرِّى المعنى من ظلاله.

إن هذه الألفاظ المفتاحية المعبِّرة هى التى تميِّز الشعر عن النثر، ففيها يركِّز الشاعر معانى كبيرة فى أقلّ ما يمكن من الألفاظ مستغلاً كل ما تمنحه الكلمات من ظلالٍ ومعانٍ خفيّة، وهذا منطقى لأن الناثر يستطيع أن يبسط أفكاره فى أى عدد يختاره من الصفحات بينما يقتضى الشعر الجميل أن يكون مركّزاً مضغوطاً فى أقلّ ما يمكن من الكلمات، وبذلك يلجأ إلى استغلال قدرة اللغة على الإشعاع والإيحاء وإضفاء الظلال والألوان. وليس ما يسمى بالنثرية فى الشعر إلا خلوُّ لغة القصيدة من هذا الأثر الخفى الحى الذى يرقرقه الشاعر فى الألفاظ، لأن الشعر النثرى هو الكلام

المنظوم الذى لا تشع ألفاظه المعانى الجانبية ولا ترسم جوا. بخلاف هذا البيت لعلى محمود طه فى قصيدته الرائعة فى تحية بطولة طارق بن زياد:

ومَن الفتى الجبار تحت شراعها   متربصًا بالموج والأنواء(١٤٣)

وفيه تقف كلمة «متربصًا» مشعة هذا الإشعاع الذى نتحدث عنه معوِّضة عن كلمات كثيرة. فإن «التربص» يشير إلى المراقبة الملحّة التى لا تغفل، مع التأهّب المتصل للهجوم. فإذا جعل الشاعر هدف هذا التربص هو «الموج» بكل ما له من قوة قاهرة مخيفة و(الأنواء) بكل ما فيها من جنون وتدمير، كان فى ذلك إشعار ببطولة هذا المتربص العظيم وجلَده وإيمانه. فلو قال الشاعر فى مكان «متربصًا» «مراقبًا» أو سواها لانهار بناء البيت وأصبح المعنى عاديًا.

ونكتفى من نماذج اللفظة الحية عند على محمود طه بهذا. وفى وسع القارئ أن يقع منها على صورٍ كثيرةٍ فى شعره، فهو بارع فى التقاطها، وذلك جزء من مقدرته على رسم الجو وتشخيص الصورة.

٤- الرمز

لا يخلو شعر على محمود طه من قصائد استعمل فيها الرموز لتدلّ على معانٍ لم يصرِّح بها كما تدلنا قصائده «التمثال» و«العشاق الثلاثة» و«امرأة وشيطان» و«عاشق الزهر» و«النشيد». ونحب، قبل أن نخوض فى تفصيلات هذه القصائد، أن نشير إلى أن رمزية شاعرنا هذه لا تضعه بين أتباع المذهب الرمزىّ الذى عرفته فرنسا ومن ثم، أوروبا كلها فى القرن التاسع عشر. وإنما يرمز على محمود طه كما يرمز الشاعر العربىّ، بالمعنى الحرفىّ لكلمة «رمز». فالرمز تلميح إلى الأشياء وربما إفصاح، وهو يمنح القصيدة أعماقًا تستثير الفكر وتفسح آماد الخيال. وأما سمات المذهب الرمزى فى الغرب فبحسبنا أن نستعرضها استعراضًا عاجلاً، لكى نتبيَّن أن شعر على محمود طه يخلو منها خلوًا تامًا تقريبًا.

أما الغموض فى التعبير مما هو صفة ظاهرة عند الرمزيين فإن على محمود طه أبعد ما يكون عنه، لأنه مثال الوضوح والبساطة فى شعره. لا بل إن الوضوح يكاد يكون صفة على محمود طه المعروفة التى لا خلاف حولها بين النقاد والقراء. إننا لا نجد فى شعره أية عناية بتصوير الجهات المبهمة من النفس، ولا بالغوص وراء الأحلام

وعوالم ما خلف الوعى مما يلتمسه دعاة الرمزية التماساً، فذلك عالم لم يصفه شاعرنا ولا اجتاز عتبته. يُضاف إلى ذلك أنه لم يعبأ بموضوعات التحليل النفسى ومدارسه الحديثة المعقَّدة مما يحبه شعراء الرمزية المعاصرون، وإذا كانت فى شعره نزعة صوفية فإنها تحدّرت إليه من النزعة العربية الدارجة فى هذا الاتجاه. وقد يكون أهم من كل هذا، من ملامح الرمزية التى يفتقدها على محمود طه، أنه لا يصور مشاعره على طريقة بودلير المعروفة بنظرية العلاقات، فلا نجد فى شعره مزجًا لّلون والصوت، أو اللمس والشم، أو النظر والحرارة، أو العطر والخضرة، فإن هذه ظاهرة رمزية لم يعرفها شعره، وإنما تكثر فى شعر نزار قبانى وسعيد عقل فيقول الأول «هنيهة زرقاء» فيصف الزمن وهو غير حسى بالزرقة وهى حسية، ويقول «أصفر الهمس» فيصف الصوت باللون، ويقول «عطور سوداء» وفيه تمتزج حاسة الشم بحاسة البصر، ونحو ذلك مما لا أثر له فى شعر على محمود طه. ولو مضينا نستعرض سائر ملامح الرمزية الحديثة لزدنا يقينًا بأن شاعرنا ليس رمزيًا، وإنما الرمز لديه أسلوب شعرى يتصل بالمعنى العربى للكلمة، لا أكثر.

والقصائد الرمزية التى نظمها الشاعر تنتمى جميعًا إلى شعره الجيّد، وإن كان بعضها مثل «التمثال» يرتفع إلى ذروة عالية من الشعرية والعمق والجمال، بينما تهبط قصيدة «العشاق الثلاثة» فى صيغتها درجة عن خيرة قصائده. وللشاعر عادة كنا نتمنى ألا تكون له، هى أنه يكشف رموز قصائده بتعليق نثرى يكتبه فى مقدمة القصيدة، وكأنه يخشى ألا يدرك القارئ حقيقة الرمز فيُسرع إلى كشفه له. والواقع أن ذلك ينتقص من جمالية الرمز ويسدّ على القارئ أبواب الخيال. وكان الأجمل به أن يقدم القصيدة لتتحدث عن نفسها وتلهم القارئ الواحد ما لا تلهمه سواه، وبذلك تتسع آفاقها اتساع الشعر الرمزى.

أما قصيدة «العشاق الثلاثة» فقد كتب عليها هذا الإهداء: «إلى أدعياء الحكمة والمعرفة» وبهذا عرفنا أن العشاق المزيفين يمثلون رموزًا لا حقيقة لها. والقصة التى تقدمها القصيدة طريفة عميقة، وقد كان يمكن للشاعر- لو بذل الجهد- أن يصوغها فى شعر عظيم من خيرة شعره، وإنما قعد به – فى رأينا – الوزن الذى اختاره لها وهو البحر الطويل الذى تجرى تفعيلات الشطر فيه كما يلى:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وهى تفعيلات ذات بطء وتثاقل واسترسال فلا تصلح لأن تُستعمل- وهى فى ترتيبها هذا- فى قصيدة يدور فيها حوار، حيث يحتاج السياق إلى تغيُّر النبرة، والوقوف عند آخر المعنى ولو لم ينته الشطر. إن انثيال البحر الطويل وتماسك تفعيلاته التى يأخذ بعضها برقبة بعض، كل ذلك يجعل من الصعب أن يقف الشاعر قبل نهاية الشطر وربما البيت، وذلك يجعل الحوار الطبيعى شبه مستحيل. يُضاف إلى ذلك أن عروض الشطر الأول وتدية (مفاعلن)، أقصد أنها تنتهى بوتد. والوتد- فى رأينا- قاسٍ صلد لا يمكن تخطيه وإنما يتحتَّم أن ينتهى المعنى والكلمة عنده، وإلا فإنه إذا انتهى فى منتصف كلمة قطعها إلى كلمتين بالضرورة، ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب أن يكون فى القصص من تسلسل وانسياب لا يتوقف ولا ينقطع. ولقد كان الأجدر أن يستعمل الشاعر فى القصيدة وزنًا من الأوزان الصافية ذات التفعيلة الواحدة كالمتقارب والرمل والكامل، فإن وحدة التفعيلة فيها مما يسهل السرد ويضفى نغمة شعرية على السياق ويلوِّن الأحداث.

ولقد سبق أن درسنا الرموز التى استعملها الشاعر فى هذه القصيدة فى باب «القصائد الفكرية» من هذا الكتاب، فنرجو القارئ أن يرجع إليها هناك. وإنما نحب أن نضيف الآن أن على محمود طه لم يقصد أن يكون الرمز، فى هذه القصيدة، تفريعيًا: أى أن يمثل كل نوع منه فرعًا من المعنى بحيث يمكن تفسيره تفسيراً كاملا. وإنما أراد المعنى العام من الرمز (وهو ادعاء حب الحكمة) دون أن يصدق كل جزء منه على جزء من المعنى. وسبب ذلك فيما نرى أن الشاعر انساق مع القصة فراح يصور عواطف أشخاصها وخيبة المعشوق «القمر» فيهم، وبذلك خرج قليلاً عن متطلبات الرمز وزاد عليها بما أملته طبيعة الفنان من استطرادات.

وقصيدة (التمثال) صورة ثانية للموضوع الرمزى عند الشاعر، وفيها يصف «تمثالاً» صنعه وجمع له من الحلى والزينة والفن ما يصفه فى القصيدة وصفًا جميلاً بارعا. وحين ينتهى الصانع من عمله يقيم منتظرا أن تدب الحياة فى تمثاله، ولكن الانتظار يطول، والحياة تمضى إلى مغربها، ويصبح الشاعر كهلا. وعند هذا تزأر العواصف وتتحدَّر السيول فتحطم التمثال ويطلع على الفنان المصعوق اليائس ضحى حزين يراه وقد فقد أمله وبات ينتظر الموت. ويرمز الشاعر بالتمثال- كما يخبرنا نثرا- إلى «الأمل الإنسانىّ» الذى ينتهى فى نظره إلى الخيبة الكاملة. ولا أظننا نحتاج إلى الإشارة إلى ما فى هذه القصيدة من نظرة كالحة إلى الحياة تحمل التشاؤم واليأس،

هذا وقد سبق لى أن درست هذه القصيدة دراسة تحليلية مفصلة فى كتابى «قضايا الشعر المعاصر» فمن شاء التفصيل رجع إليها هناك[١٤٤] وهى على كل حال من أجمل شعر الشاعر وأكمله.

ومن شعره الرمزىّ قصيدته «النشيد» وهى التى يخرج فيها إلى الوادى ويجلس فى «ظلاله» وعند ذلك يكتشف أن قربه طيفًا جالسًا يحمل فى يديه زهرة تقطر ماء. فقد رمز الشاعر بالطيف إلى عاطفة الحبّ مشيراً بالرمز إلى أن هذه العاطفة تلازمه بحيث باتت تتبعه فى غدواته وروحاته ولا تفارقه قط. والرمز فى هذه القصيدة جميل يملك الحيويّة والأصالة. غير أن الشاعر لم يستطع أن يحافظ على مستوى التعبير فى القصيدة، فضعفت فى آخرها إلى درجة الركاكة والإبهام. ولعله نظمها وهو فى بداية حياته الشعرية.

وآخر قصيدة رمزية نحب أن نقف عندها قصيدة «امرأة وشيطان» وهى تعرض، فى صورتها الظاهرة، قصة غانية لها شباب خالد وحسن لايهرم ولايموت، وسطوة على عشاقها، وكان دأب هذه الغانية أن تسحر كل رجل تحبّه فتحوّله إلى وردة فى أصيص من ذهب. وفى الأماسى تطلق أحباءها المسحورين من سجونهم وتغرق معهم فى رقص حسّى عنيف وطعام وشراب ولهو. وتبقى الغانية على هذا حتى يمرّ الشيطان بمأواها. فيقطف الورد المسحور وبذلك يرتدّ العشاق إلى صورهم الآدمية وينجون بأجسامهم وقلوبهم إلى خارج مملكة الساحرة. ثم يقيم الشيطان حلفًا من الصداقة والحب مع الغانية. وترمز الغانية إلى «الدنيا» الجميلة التى لا تشيخ ولا تبلى، كما يرمز عشاقها إلى البشر الذين يحبون الحياة وينخدعون بابتسامتها وتألقها جيلاً بعد جيل، والتحالف بين الدنيا والشيطان رمز للشرّ الكامن فى طبيعة الحياة. وهنا أيضًا ينبغى لنا أن نلاحظ أن نظرة الشاعر سوداء قاتمة وأنه ينتهى إلى التشاؤم. وقد كشف الشاعر للقارئ سرّ الرموز فى القصيدة بأن أثبت فى أولها هذا البيت لأبى العلاء المعرّى:

لحاكِ الله يا دنيا خلويًا فأنت الغادةُ البكرُ العجوزُ

ولسوف ندرس القيمة الفنية لهذه القصيدة فى بعض الفصول القادمة.

٥- الضوء واللون

يتصف شعر على محمود طه بأنه يحتوى على مقدار كبيرٍ من الضياء ينير جوانبه ويلقى عليها الظلال والألوان. وقد يكون هذا الوضح المشرق الباهر الذى يغمر قصائده أحد مظاهر السمة الضاحكة فى شعره، وهى التى تحببه إلى كثير من القرّاء. وعلى محمود طه فنان يُحْسن توزيع الظل والظلام والضوء والألق على درجاتها فى أرجاء العوالم الشعرية التى يرسمها. وقلّما تخلو قصيدة له من الضوء واللون، وإن كان التلوين لم يشغله كثيراً بحيث يبرز فى شعره بروزاً ملحوظاً. وإنما يغلب على عالمه اللونان الأبيض والأسود فى درجاتهما المختلفة. وليس معنى هذا أنه لم يستعمل الألوان، وإنما يعنى أن استعماله لها محدود. ومن أبياته التى يقطر اللون من كلماتها قوله:

يا رُبّ زاهـيةِ الأصيل أحالها	أفقًا أجـمّ ولجـة حـمراءَ
وكأنما طوت السماء ونشـرت	لهبًا وفجّرت الصخور دماء(١٤٥)

وهى صورة جميلة حسية إلى درجة العنف ويغلب عليها اللون الأحمر المتمثل فى «اللهب» و«الدماء» فى مقابل «اللجة الحمراء»، ولايختتم الشاعر هذه القصيدة الحسية إلا باللون الأبيض الهادئ:

وتسمّعى لحن الخيال وأفردى	لى فوق مائك صخرةً بيضاء

ومن قصائده التى تبرز قدرته الرائعة على التصوير بالضوء والظل قصيدته الجميلة «الموسيقية العمياء» وقد نظمها فى فتاة عمياء تعزف على القيثار. ويبدو أن الظلام الذى تعيش فيه الفتاة قد جعله يستشعر لموقع الضياء على قلبه الرقيق جراحاً مؤلمة، فراح يستعرض منابع النور حوله ويناجى الفتاة، ولذلك نجده يحشد فى أول مقاطع القصيدة كثيراً من الضوء:

إذا ما طـاف بالأرضِ	شعاعُ الكـوكب الفـضى
إذا ما أنّتِ الـريح	وجـاش البـرق بالـومض
إذا ما فتـح الفـجر	عـيون الـنرجس الغـضّ
بكيتُ لزهـرة تبكـى	بدمـعٍ غــير مُـرفَضٍّ
زواها الدهر لم تسعد	مـن الإشـراق باللمـحِ

على جفنين ظمآنين للأنداء والصبحِ

أمهدَ النورِ ما لليل قد لفك فى جنحِ؟

أضئ فى خاطر الدنيا ووارِ سناك فى جرحى(١٤٦)

إن كمية النور فى هاتين المقطوعتين كبيرة حقًا فكأنهما قد رسمتا بحيث تسبحان فى الضياء الغامر. فالشعاع والفضة وومض البرق والفجر وعيون النرجس الأبيض والإشراق والصبح ومهد النور، كل هذا الإشراق الدافق قد نثر لكى يكون نقيض «جنح الليل» الذى يأتى فجأة فى البيت السابع حابسًا الفتاة فى سجنه الأسود. وقد كان التعارض بين الضوء والظلام رائعًا بحيث أعطى عمى الفتاة قوة ووضوحًا.

وفى القصيدة، غير هذا،كثير من الضوء والظلال لن نقف عنده ولمن شاء أن يرجع إلى النص، وإنما سنكتفى بالإشارة إلى هذين البيتين الجميلين:

وهزّى النجم إشفاقًا لنــجم غــير وقّــادِ

لعل اللحن يستدنى شعاع الرحمة الهادى

وفيه تعارض شديد بين «النجم» بضوئه الغامر وهذا «النجم غير الوقاد» حيث توحى كلمة «غير وقاد» بسوادٍ قاتم وهو تشبيه بديع يشخِّص جمال الفتاة فهى نجم، ويشخص عماها فهى بلا ضياء ينير لها، ثم يأتى منبع من الضوء كأنما ليعزى الفتاة العمياء وينتشلها من أساها وهو «شعاع الرحمة» وفيه نور معنوى لا يقل جمالاً عن نور النجوم الوقادة. ولا ريب فى أن هذه القصيدة نفسها بعض أشعة الرحمة الهادية التى تتدفق على الفتاة الكفيفة البصر.

ومن قصائد الشاعر ذات الإضاءة الموفَّقة قصيدة جميلة فى تحية بطولة «طارق بن زياد» فاتح الأندلس. وهذه القصيدة مرسومة على خلفية من زرقة البحر الأبيض المتوسط عُنى الشاعر بإبرازها فى أول فرصة سنحت له فقال مخاطبًا الفاتح:

يا ابن القبابِ الحمر ويحك من رمى بك فوق هذى اللجة الزرقاء؟(١٤٧)

وقد وزع الشاعر الضياء والظلام على أبيات قصيدته بحسب حاجة الجوّ، وأول ما يطالعنا فى هذا الباب مطلع القصيدة:

أشباح جنٍّ فوق صدر الماء ... تهفو بأجنحة من الظلماء

فإن قوله «أجنحة من الظلماء» تعطينا سواد الليل لكى تستثير فى نفوسنا معنى من الغموض والرهبة والتساؤل عن سر هذه الأشباح المقنّعة بالظلماء. وعندما يذكر الشاعر إفريقية يجعلها «سمراء» ويقيم بإزاء هذه «السمرة» لون النجوم (أى البياض) فى تعارض رائع الجمال فيقول عن طارق:

وينيل ضوء النجم عالى جبهة ... من وسم إفريقية السمراء

وكأنه يريد أن يرفع عن «السمرة» العربية معنى السواد فلا يرضى لها بأقلّ من مستوى النجوم حيث يجتمع العلوّ العظيم والضوء العظيم. وفى البيت التالى يرش الشاعر على سمرة طارق بن زياد (ذهبًا) من (بوتقة السنا) ويسميّه «لون الصحراء» فى مزيج جميل من الضوء واللون. وعلى جوانب البحر الأزرق يرسم الشواطئ «بنخيلها وضفافها الخضراء». ولنرقب الضياء والألوان وازدحامها المذهل فى هذه الأبيات:

يا ابن القبّاب الحمر ويحك من رمى ... بك فوقَ هذى اللجّة الزرقاءِ؟

تغــزو بعــينيك الفضـاء وخلـفه ... أفق مـن الأحـلام والأضـواءِ

جـــزر مـــنوّرة الثغــوركأنـــها ... قطرات ضوء فى حـفاف إناء

والشـرق مـن بُعــد حقـيقة عـالم ... والغرب من قرب خيالة رائى

ضحكت بصفحته المنى وتراقصت ... أطياف هـذى الجنّة الخضراءِ

إن الصورة فى البيت الثالث تعوم فى بحر من الضوء والبريق، ولا نظنها إلا من روائع الصور عند على محود طه.

وبعد انتهاء البطل الفاتح من إلقاء خطبته المشهورة تأتى مجموعة ثانية من الأبيات المضاءة الملونة:

وتلفّتوا فإذا الخضمّ سحـابة ... حمراء مطبـقة على الأرجاءِ

قد أحـرق الربان كل سفـينة ... من خلـفه إلا شـراع رجاءِ

ألقى عليه الفجر خيط أشعة ... بيضاء فوق الصخرة الشماء

وأتى النهار وسار فيه طارقٌ ... يبـنى لملـك الشـرق أى بناءِ

وفيه نجد حمرة النار المشتعلة فى سفن طارق بن زياد تطبق على المشهد كله، ومن خلل لونها القانى ينبعث شراع الرجاء ويكبر بياضه ويتسع حتى يستحيل إلى بياض الفجر فى البيت الثالث وهو يرسل أشعته فوق صخرة جبل طارق، ثم يكبر ثانية حتى يستحيل إلى ضياء النهار. ومع النهار يسير طارق يبنى لملك الشرق العربى.

وسنكتفى بهذا القدر من أمثلة القصائد الضوئية عند الشاعر، وفى وسع القارئ المتتبع أن يرجع، إذا رغب فى الاستزادة، إلى قصائد أخرى مثل «فى الشتاء» و«العشاق الثلاثة» و«كأس الخيام» و«حانة الشعراء» و«التمثال» و«ليالى كليوبترا» وسواها.

الفصل الثانى
مآخذ على أسلوب الشاعر

١- الكلمات القاموسيّة

يتصف شعر على محمود طه على العموم بعصريةُ لغته وبساطتها وبعدها عن التصنع الذى نجده عند بعض الشعراء، وتظهر هذه الصفة على أجمل ما تكون وأقواه فى قصائده الجيدة ذات الابتكار والجمال وقوة البناء وروعة الخيال، فما يكاد ينطلق فى إبداع قصيدة يتحمس لها حتى تنثال لغة الشعر على قلمه سائغة، معاصرة بسيطة لايجد عليها القارئ ولا الناقد مأخذاً.

ولكن شاعرنا يسقط فى الألفاظ الحوشية فى بعض شعره فيأتى بكلمات قاموسية فيها غرابة وخشونة وجفاف وبُعد عن روح العصر. ويغلب أن يقع له هذا حين تضايقه منعرجات الوزن ومتطلبات القافية الموحدة فيضطر إلى اللجوء إلى القاموس واستخراج كلمات ملائمة. وقد اجتمع من هذه الكلمات غير قليل عبر قصائده فمن ذلك قافية هذين البيتين:

وما هى أسطر كـتبت ولكن ... معانٍ فى القلوب لهنّ عَلْبُ
وهبت فى نواحى الأرض دنيا ... لحقٍ يجتبى ومنى تلبّ[١٤٨]

فما من قارئ معاصر يستسيغ كلمتين مثل «علْب» و«تُلب» فى قصيدة حديثة. ويستعمل فى قافية قصيدة أخرى «رعان»[١٤٩] وفى ثانية كلمة «عُرَامة»[١٥٠] كما ترد بين قوافيه هذه الكلمات: «الفوف واللوف»[١٥١] و«قشعم واللهذم وتتأجم والأيهم»[١٥٢] و«الساغر»[١٥٣] و«رواجب»[١٥٤] و«التؤام»[١٥٥] وسواها من القاموسى من الألفاظ.

والغالب على القصائد التى وردت فيها هذه القوافى أنها قصائد مناسبات أو أشعار سياسية مكتوبة بأسلوب جهورى له فخامة ورنين. وقلما ترد مثل هذه اللغة فى قصائد الحب والفكر باستثناء حالات نادرة كما فى قصيدة «الملاح التائه» حيث استعمل الكلمتين «يفاع» و«دماع» وهما أهون من الكلمات التى اقتطفناها سابقًا. والظاهر أنه يبيح لنفسه استعمال هذه الألفاظ القاموسية فى سياق قصائده الفخمة

وكأنه يعتقد أن الجهورية تسمح له بمثل ذاك. على أنه قلّما يستعمل هذه الكلمات فى غير القافية وهو أمرٌ يدل على أن وقوعه فيها وقوع اضطرارٍ لا اختيار.

والمحذور فى استعمال الألفاظ القاموسية لا يكمن فى كونها لاتستعمل فى عصرنا، ولا فى كون القارئ المتعجل يُؤْثر عليها الكلمات السهلة الشائعة، وإنما العيب الأكبر فيها أنها تفتت إحساسات التذوق والإعجاب التى يستجيب لها القارئ للشعر الجميل. ذلك أن القصيدة تصل إلى التأثير فى نفس السامع بما تثيره فيه آنيًا من حماسة وخيال ولذة، فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لاتفهم أصبح على القارئ أن يُوقف عملية التذوق ويلجأ إلى القاموس ليتبيَّن معنى هذه الألفاظ، ومن ثم يواصل القراءة. ولايخفى أن الاستجابة للشعر لاتحتمل أن تُؤجل أو أن تُبتر أو تقسم إلى لحظتين، وهذا هو السبب فى أن من لايتقن لغة أجنبية ما لايستطيع أن يتذوق شعرها تذوقًا حقًا لأنه لايصل إلى فهم المعنى آنيًا حين قراءته للشعر وإنما يضطر إلى فهمه على دفعات وذلك يعرقل الهزة النفسية التى يحدثها الشعر الجميل.

يُضاف إلى ذلك أن الألفاظ القاموسية تبقى مقصوصة الجناح بالمعنى الشعرى، لأنها تفقد ما يضيفه عليها الاستعمال من ظلالٍ ومعانٍ جانبية وفرعية واقتران. أو لنقل إن الكلمات القاموسية تفتقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية، ولذلك تأتى جامدة عبر القصيدة وكأنها بقعة ميتة فى جسد حى توجع أو تخدش النظر.

ومن مظاهر استعمال على محمود طه للألفاظ القاموسية أنه أحيانًا يستعمل ألفاظًا شائعة ولكن بمعانٍ لها غير المعانى الشائعة. مثال ذلك كلمة «رائع» فإن معناها الدارج اليوم هو «العظيم الجمال» فإذا قلنا عن الشىء إنه «رائع» قصدنا أنه حلو أو جميل أو حسن أو مؤثر ونحوه. ولكن المعنى القاموسى للرائع هو «المخيف» لأنها مشتقة من راع يروع بمعنى (أخاف). ومن ثم فإن على محمود طه يستعمل الكلمة بمعناها القاموسى الصحيح لا بمعناها الذى صارت إليه فى عصرنا، كما يلاحظ فى قوله:

ما أرى فى سماتِ وجهك إلا ... شبحًا رائعًا وحلمًا وجيعا

يتـوقّاه ناظـراى كأنـى ... فيه ألقى آلام عمرى جميعا(١٥٦)

ويريد «شبحًا مخيفًا» كما يدل السياق. ومن هذا الاستعمال قوله فى مطولة «الله والشاعر»:

فحقَّر الدنيا وأزرى بها

وقال مالى أنكر الواقعا؟

فلتسعد النفس بأنخابها

من قبل أن تلقى الغد الرائعا(١٥٧)

والغد الرائع هنا، بدلالة المقطوعة التالية، هو غد القبر عندما يصبح الإنسان رميمًا وهشيمًا.

ومن أمثلة هذا الإيثار للمعنى القاموسى على المعنى الدارج البيت التالى:

فسار يضم صدور الرباب ويستضحك النور فى سُدفه(١٥٨)

فالرباب فى عصرنا آلة موسيقية شعبية لها وتر واحد. وليس هذا هو معنى الكلمة فى بيت الشاعر، وإنما أراد معناها القاموسى وهو «السحاب». ولعلى ما كنتُ ألتفت إلى هذا الاستعمال لو لم تكن لى تجربة سابقة مع الكلمة، فقد نظمتُ وأنا فى الخامسة عشرة من عمرى أرجوزة بائية القافية(١٥٩) استعملت فيها كلمة «السحاب» قافية لأحد الأشطر، ثم احتجت بعد أبيات إلى أن أستعملها ثانية، وكنت يومئذ من يفاعة السن وقلة الخبرة بدروب الشعر بحيث لم أجد لنفسى مخرجًا من المأزق إلا بأن أستعمل لفظ «الرباب» القاموسى المرادف للسحاب. وأذكر أننى فعلتُ ذلك على مضض، وفى إحساسى أنها كلمة ثقيلة ميتة لا يصح أن أستعملها. وبعد سنوات وقعتُ على الكلمة فى شعر على محمود طه، وأدهشنى أنه استعملها غير مضطر إليها لأنها جاءت فى عروض البيت لا ضربه، وما أكثر ما يبيح عروض المتقارب من حريةٍ للشاعر.

ومهما يكن من أمر فقد كان على الشاعر أن ينبِّه إلى معانى كلماته القاموسية فى حواشى دواوينه، لأن الواقع أن القراء لا يعرفون معانيها. ولعله أنِف أن يرى دواوينه العصرية الجميلة تُشاب بالحواشى الثقيلة التى تشرح معانى الكلمات، فإذا كان الأمر كذلك فإنه قد ظنّ نفسه يهرب من حقيقة لامهرب منها فى الواقع، لأن إغفال الحواشى لم يزد الدواوين عصريةً ولم ينقصها. فقد بقيت الكلمات القاموسية جامدة

صلدة فى ثنايا القصائد ولسوف يحتاج الناشر فى المستقبل إلى إضافة الحواشى على كل حال.

٢- استعمال المترادف

يقع على محمود طه كثيراً فى استعمال الكلمات المترادفة فى البيت الواحد ويكثر هذا فى قصائده ذات القافية المضمومة كما تدل الأبيات التالية التى نختارها دون أن نراعى التسلسل:

يا باعثَ الروح الفتىّ بأمة ... تسمـــو به آمـــاله وتحـــلّقُ

فانين فى حب الإله فلن ترى ... بعـد الألـوهة ما يحب ويُعشَـق

وحديث أرواح يضوع عبيره ... ومن الطهارة ما يضوع ويعبقُ(١٦٠)

أليس «تسمو وتحلق» فى معنى واحد؟ وهل «يحب» غير «يعشق» أم هل «يضوع» تختلف كثيراً عن «يعبق»؟ ومن قصائده ذات القافية المضمومة هذه التى اخترنا منها الأبيات التالية:

وطوى البحارَ على جناح خياله ... يرتـاد عالـية الـذرا ويؤمـمُ

فالرفق من نـبل النفـوس وربما ... يلحى النبيل بفعله ويذمّم(١٦١)

وفيها ترادفت (يرتاد) و(يؤمم) وقربت (يلحى) من معنى (يذمم) على العموم وإن لم ترادفها تمام المرادفة. وآخر مثال نريد أن نُورده هذا البيت من القصيدة الجميلة «مخدع مغنية»:

ومن الزهر حولها حلقاتٌ ... طاب منها الشذى ورقّ النفاح(١٦٢)

والوقوع فى الترادف بقية من تقاليد الشعر فى عصور الفترة المظلمة. وفى رأينا- ونحن من أبناء هذا العصر- أن استعمال المترادف فى الشعر يضعف التعبير بما يلفّ حوله من صنعه ظاهريّة لا معنى لها ولا ضرورة. وأشدّ ما يبدو ضعفه حين يجىء فى قافية البيت، كما مرّ فى الأمثلة، لأن القافية، ببروزها ورنينها، تظل أهمّ لفظة فى البيت، بحيث ينتظرها السامع متطلعاً، فإذا بلغها ووجدها مجرّد تكرار لمعنى مرّ فى البيت قبلها، ضاق بها وأحسها ضعيفة، قلقة، لا تستأهل الاهتمام. ولذلك كانت

القافية فضّاحة لضعف الشعراء أكثر من سائر ألفاظ البيت. فإن نغمها العالى يسلِّط عليها النظر والسمع بحيث يظهر ضعفها ظهوراً صريحاً لا يداوى.

٣- النثرية

قلّما يقع على محمود طه فى النثرية، وسبب ذلك واضح، فإن طبيعة شعره غنائية ذات نغمٍ ورنينٍ وبريق. على أن هذا الحكم العام لايعنى أن قصائده سلِمت من النثرية سلامة كاملة، وإنما تسرب هذا العيب إلى جانب من قصائده، أخصّ منه بالذكر قصائد المناسبات الاجتماعيّة والسياسية. ومن أمثلة النثرية قوله فى مرثيته الأولى للشاعر حافظ إبراهيم:

الأديبُ العريق فى لغة الضا — د وقاموسها الصحيح المرتّبْ
لم يكن شاعر القديم ولا كا — ن لآداب عصره يتعصّبْ
كان يُعْنى بكل فذٍّ من القو — لِ ويزهى بكل حُسنٍ ويُعْجَبْ
شاعر الحبّ والجمال وربّ الـ — ـمنطق الحقّ واليراع المؤدبْ(١٦٣)

فإن العبارات «قاموسها الصحيح المرتّب» و«ولا كان لآداب عصره يتعصب» و«كان يعنى بكل فذ من القول» وسواها مصوغة فى كلام نثرى لايرتفع فى مستواه عن لغة الجرائد، لا لأن ألفاظه فى ذواتها ليست شعريّة، ولا يصح أن ترد فى سياق منغوم، وإنما لأنّ الشاعر لم يصُغ هذه الألفاظ فى عبارات لها طبيعة الشعر. وسبب ذلك أن الشعر لايستعمل كلمات خاصّة به لا ترد فى النثر، لأن الشعر والنثر يستعملان لغة واحدة، وإنما يضع الشاعر ألفاظ النثر فى سياق شعرىّ، وذلك باستعمال الصور الحسيّة وإضفاء غلالة من الخيال، واستثارة الأصداء البعيدة فى الألفاظ، وخلق الجوّ، وإحاطة العبارات بأجواء نفسيّة متشابكة، يُضاف إلى ذلك استعمال وسائل الشعر وفنونه اللفظية: كالتشبيه والاستعارة والتناغم والجناس، وسوى ذلك مما يميِّز الشعر عن النثر، وكل ذلك مفقود فى مثل هذا البيت من قصيدة لعلى محمود طه:

تحرّرت الشعوب فكل شعبٍ — طليق والمجال اليومَ رحبُ(١٦٤)

وفيه تبرز عبارة «والمجال اليوم رحب» لا باعتبارها نثرية وحسب، وإنما لأنها عبارة مبتذلة من عبارات الصحف المعتادة أبلاها الاستعمال وقص جناحها التكرار

والألفة. والسر فى نثرية هذه العبارات أنها قد أصبحت قالبًا جامدًا لا يستطيع الشاعر أن يبعث فيه الحياة، فما يكاد يستعمله فى الشعر حتى ينصرف ذهن القارئ عند سماعه إلى الاقترانات الواقعية التى يعرفها للعبارة، وهى اقترانات غير شعرية. فكأن هذه العبارات قد «تكلّست» و«تقولبت» بحيث يعسر أن تذوب فى سياق القصيدة. والقوالب فى الشعر «بُقع» غير شعرية تعرقل انسياب النغم وتحول بين الشاعر وهدفه الجمالى. وذلك لأنها «جامدة» مقدّمًا بحيث يصعب صهرها وإذابتها فى شكل شعرى جديد. أو لنقل إن هذه القوالب تقف فى داخل القصيدة «مستقلّة» معزولة أكثر مما يقبل لألفاظ الشعر الجيد التى تذوب كل لفظة فيه فى الإطار العام للنغم والجوّ.

والشاعر المبدع هو الذى لايعترف بأى كيان للألفاظ خارج قصائده، فما يكاد يستعمل اللفظة من اللغة فى شعره حتى تصبح ملكًا خالصًا له، لها فى داخل القصيدة كيان وشخصية وروح. وذلك هو السبب فى أن الشاعر يرفض أن يُدْخل إلى معبد شعره العبارات الجاهزة والقوالب الجامدة من مثل «فالمجال اليوم رحب» لأنّ هذه الصيغ لاتدخل القصيدة إلا ومعها ماضيها غير الشعرىّ كاملاً.

ومن أخطر العبارات ذوات الكيان غير الشعرىّ تعبيرات العلم الدارجة فهى نقيض الشعرية بحيث تهرب الموسيقى لمجرّد دخولها حرم القصيدة. ولقد وقع شعراء كثيرون فى العصر الحديث فى شرك هذه التعبيرات منهم الرصافى والزهاوى وحافظ إبراهيم، ومنهم أيضًا شوقى على نطاق أضيق. قال الرصافى:

أيها الناس إنّ ذا العصر عصرُ الـ	علمِ والجدّ فى العـلا والجهادِ
عصر حكم البخـار والكهربائـية	والماكـنات والمنـــــــطادِ
بُنيــت فــيه للعلــوم المبـــانى	وأقيمت للبحث فيها النوادى
فاض فيض العلوم بالرغـم ممّـن	ضـــربوا دونهــنّ بالأسدادِ

وهذا ليس أكثر من نثر موزون مقفًى فلا أثر فيه للصور ولا للموسيقى ولا للجوّ. ولم يقع على محمود طه فى مثل هذا الشعر العلمىّ، باستثناء بيت واحد جاء فى قصيدته «القطب»:

أى سرّ للجاذبية فيه	يأخذ الأرض نحوه بالانحرافِ(١٦٥)

ووجه النثرية فيه أن سرّ الجاذبية ليس سرًا شعريًا، ولم ينجح الشاعر فى رفعه

عن مستوى النثرية.

وقد يحصل له أحيانًا أن يقع فى «النثرية» فى القصائد العاطفية - صنف العبث العاطفى منها- ومن ذلك غيرُ قليلٍ من أبيات القصيدة أو القصائد التى سمّاها «صفحات من حبّ» أو «هى وهو» وهى فى مستواها الفنى دون شعره الجيد، فإن عليها مسحة ضعفٍ ظاهرة، وهذا نموذج من أبياتها النثرية:

كـان حديث القدر المبهم	مثـار هـذا الخاطـر المفـزعِ
برغم قلبى صحتُ: لاتقدمى	وكـان ما كـان فلـم تسمعى
أشفقتُ أن تشقى وأن تألمى	معـى فناشـدتك أن ترجعى
لكـن أبى الحبّ فلـم تأثمِ	وكان أن أبقي وتبقى معى(١٦٦)

ولا يخفى ما فى هذه الأبيات من نثريةٍ فى العبارات، وضعفٍ فى النغم، أما الصور فلا وجود لها، حتى تكاد تكون حديثًا نثريًا معتادًا مما نألف فى الحياة اليومية.

ولكن مثل هذا ليس كثيرًا فى شعر على محمود طه.

الباب الثالث

الجانب العروضي في شعره

١- التجديد العروضي والقافية.

٢- مآخذ على شعره.

الفصل الأول

الجانب العروضي من شعر علي محمود طه

استعمل علي محمود طه في أغلب قصائده أسلوب الشطرين والقافية الموحدة على النسق المألوف في الشعر العربي. ولم يحاول أن يخرج على هذا النسق قط، مع أن سنوات نضجه وبروز شاعريته (١٩٢٠–١٩٤٠) لم تخلُ من محاولاتٍ لتجديد الشكل الدارج للشعر. وكان أبرز من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة «أبولو» الأدبية. وقد دعا إلى أسلوب شعري جديد سماه بـ «الشعر الحرّ»، ونشر منه نماذج في مجلته. ولابدّ لنا من أن ننبه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبنا الجديد الذي سميناه بالشعر الحرّ إلا في الاسم. وليتني كنت في سنوات صدور «أبولو» أكبر من صغيرة تتأرجح بين الطفولة وأوائل الصبا الغرير، فما من داعٍ قطّ إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسمًا أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه. والواقع أنني لم أطّلع على دعوة أبي شادي إلا في سنة ١٩٦٣، بعد أن انتشر الشعر الحرّ الذي دعوتُ إليه في العالم العربي كله انتشارًا جارفًا وسمّي بالاصطلاح الذي وضعتهُ أنا له. ولعلنا لانحتاج إلى أن نضيق بإطلاق اصطلاح «الشعر الحرّ» على الدعوتين كليهما، لأن دعوة الدكتور أبي شادي لم تلق رواجًا في حينها ولا أظنها غادرت القاهرة، وها هو ذا علي محود طه نفسه – وهو من جماعة أبولو– يأبى أن ينقاد لها فلا ينظم بيتًا واحدًا من ذلك الشعر الحرّ، وإنما يمضي في أسلوبه الذّاتي.

ولم تكن دعوة «الشعر الحر» التي دعا إليها الدكتور أبو شادي، في حقيقتها، إلا دعوة إلى المزج بين بحور الشعر العربي في القصيدة الواحدة، خلافًا لما يألفه السمع. وهذا نموذج من شعر أبي شادي نفسه، سنكتب إلى جوار أبياته أسماء الأوزان التي تنتمي إليها ليدرسها القارئ:

الحسن وحدتُهُ تُجلُّ وإن تنوّع أو تباين (مجزوء الكامل)

فله الجلالة (كامل مرفّل)

وللمحبين أشواقٌ وتقديس هيهات يحصرها داع إلى حصر (بسيط)

فالحسـنُ سلطـانٌ والجـوهر الأسـمى (منهوك البسيط)

لا قسمـة المطهـر مهـما ازدهـى وغـلا

وكأنمـا الأزهـار أيـ يضًا قد حـنٌ إلى التناظر(١٦٧)(كامل مجزوء مرفّل)

ونلاحظ على هذا «التأليف» الخالى من الشعرية ما يلى:-

(أ) أنه يقوم على أسلوب الشطرين العربىّ الدارج. فليس فيه تجديد حق، ولم يستطع أبو شادى أن ينجو من سطوة الشطرين. وبهذا يختلف شعره الحر كل الاختلاف عن شعرنا الحرّ الذى هو شعر شطر واحد كما بيّنا فى «قضايا الشعر المعاصر».

(ب) أنه يجمع فى القصيدة الواحدة أكثر من بحر واحد وتشكيلة واحدة. بينما شعرنا الحرّ يتقيّد ببحر واحد فى القصيدة فلا يخرج عنه قط، وبذلك نلتصق بالتراث الشعرىّ العربىّ، فيما لا مصلحة لنا فى تغييره.

(جـ) يُلاحظ أيضًا أن هذا الشعر الذى نظمه أبو شادى يخرج على وحدة الضرب، وهو أمرٌ تأباه الأذن العربية لما فيه من قبح ونشاز، أما الشعر الحرّ الذى دعوت إليه فهو يحافظ على وحدة الضرب فى القصيدة الواحدة. على القاعدة العروضية العربية. وقد تقيدتُ بهذه الوحدة منذ أول قصيدة حرة نشرت لى فى بيروت سنة ١٩٤٨- على الرغم من أننى لم أنشر القواعد العروضية للشعر قبل سنة ١٩٥٧ (فى مجلة الآداب البيروتية) وإنما حفظت وحدة الضرب بدافع من سليقة الشعر العربىّ لا أكثر(١٦٨).

ومهما يكن من أمر، فإن دعوة أبى شادى قد ماتت فى مهدها وسرعان ما هجرها حتى الشعراء الذين تقبلُوها مثل الأستاذ الشاعر خليل شيبوب. وحسبنا من الأدلة على هذا المصير أننى- أنا الكثيرة القراءة – لم أسمع بها قبل عام ١٩٦٣، ولا نظنّ سبب اندثارها إلا هذا الخروج المطلق على حدود السمع العربى، ومثل هذه النهاية تنتظر كل اتجاه شعرى يصدم التراث. نقول ذلك لا لأننا نمنح التراث التقديس الأعمى كما قد يُظَنّ، وإنما لأن هذه الأوزان والأساليب فى القصيدة العربية قد كانت نتاج العقول والأسماع المرهفة عبر مئاتٍ من السنين فلا يُعْقل أن تهدم فجأة فى هذا العصر.

***

ولقد أثبتت السنوات أن شاعرنا على محمود طه الذى أبى أن ينقاد لدعوة المزج بين بحور الشعر قدكان بصيراً خبيراً بدروب الشعر، وقد قادته فطرته الشعرية الفنية إلى السبيل الشعرى السليم. ذلك أن دعوة أبى شادى لم تنجح قط، وإذا كان جبران وإيليا أبو ماضى قد نظما قصيدتين (من شعر الشطرين الدارج) جمعا فى كلٍ منهما وزنين اثنين فإنهما لم يكررا هذه التجربة، فى حدود ما نعلم.

وأبو شادى نفسه قد انقطع عنه بعد فترة وكأنه أدرك أن السليقة العربية ترفض جمع البحور الشعرية المتنافرة فى قصيدة واحدة، فلن يكتب للدعوة النجاح.

على أن على محمود طه قد جرَّب قضية جمع بحرين من بحور الشعر فى قصيدة واحدة، جربها مرة واحدة لا ثانية لها، وكانت تجربته متأخرة فى ديوانه «الشوق العائد» الصادر سنة ١٩٤٥. ففى هذا الديوان قصيدة أو قصائد عنوانها «هى وهو: صفحات من حبّ»(١٦٩)، وقد وردت فيها مقطوعة عنوانها «منها» وقع فيها المزج بين *البحر السريع والبحر* المتقارب ومطلع *القصيدة* من «*السريع*»:

وحيدةٌ ويحى بلا راحة   ما بين موج طاغيات قواه

وعلى هذا الوزن يجرى المقطعان الأول والثانى من القصيدة. أما المقطع الثالث فهو يتحول دونما مناسبة أو ضرورة إلى البحر «المتقارب»:

نمت زهرةٌ فى غضون الخريف   كحلم من الماء والخضرة

وبين الوزنين تفاوت ظاهر: فالسريع وزن وتدىّ متقطع فيه رعونة وخفة. بينما المتقارب بطىء ذو جلال وشاعرية ورقة وكأنه يتسلسل من أعماق حلم رائق. فالبحران لايلتقيان، ولا يشبه أحدهما الآخر، والروح التى تسيطر على أحدهما تكاد تتعارض مع الروح التى تسيطر على الآخر. ولا نظن الخليل ابن أحمد إلا قد كان منتبهاً إلى هذا الفرق بين البحرين ولذلك سماهما «*السريع*» و«المتقارب» وهذه *التسمية* تكاد تنمّ عن أنه يشاركنا الرأى.

ومهما يكن فإن على محمود طه لم يقع فى هذه التجربة ثانية، ولعله وقع فيها مضطراً، لأن هذه القصيدة مترجمة عن لغة أجنبية ومن المحتمل أنه وجد الأصل ذا وزنين فأراد أن يجاريه بنظمها على وزنين؟ غير أن هذا ليس [illegible] يمكن لنا أن نقطع به إلا إذا وجدنا عليه دليلاً.

ولابدّ لنا أن ننبِّه، فى هذا السياق، إلى أن نفور على محمود طه من دعوة المزج بين البحور لايعنى أنه لم يشارك فى تجديد القصيدة العربية المعاصرة، فإن له فى هذا الباب الفضل الأكبر بين زملائه من الشعراء. وإذا كان أبو شادى قد حمل لواء الدعوة إلى التجديد فى مجلته وشعره ونثره، فإن إنتاجه الشعرىّ لم يكن من الجمال والأصالة بحيث يحبب التجديد إلى الشعراء ويجعله يُقبل ويشيع. وإنما الذى يستطيع فرض النماذج الجديدة هو الشاعر العالى الموهبة، الذى يتفجر شعره بالعاطفة والخصب مثل على محمود طه؛ ولذلك كانت مساهمة «الملاح التائه» فى تجديد القصيدة الحديثة أكثر فعالية من مساهمة زميله، ذلك على الرغم من أنه لم يحمل دعوة وإنما اكتفى بالغناء، وما أسرع ما كانت القلوب تتفتح لقصائده لا فى مصر وحدها وإنما فى الوطن العربى كله حتى أصبح تقليد شعره نمطًا شائعًا فى بعض الأوساط الأدبية فى الفترة التى تلت ظهور «ليالى الملاح التائه». ولقد كان شعر أحمد زكى أبى شادى معروفًا فى مصر وحدها، ولا يكاد يعرفه فى العالم العربى إلا المتتبعون. وأما على محمود طه فمن لا يعرفه؟

وسنستعرض فيما يلى بعض مظاهر التجديد العروضىّ فى شعر على محمود طه، ونشير إلى ما كان له من فضل على القصيدة الحديثة.

١- الأوزان المهملة

فى العروض العربى أوزان بديعة الجمال أهملها المعاصرون بإقبالهم الشديد على البحور المنثالة المتدفقة التى كثر استعمالها فى هذا العصر. وقد يكون أحد أسباب إهمالهم لتلك البحور أن خطة تفعيلاتها تنطوى على شىء من الغرابة والصعوبة، وأن الشعر المنظوم منها قليل، ومن صفات الشاعر المعاصر أنه كسلان لا يحب أن يتعب نفسه ويكدّ ذهنه بإقامة وزن معقّد، وقد زاد كسله هذا أن شعراء الجيل السابق مثل شوقى والزهاوى والرصافى والكاظمى والشبيبى وحافظ ومطران لم يستعملوا هذه الأوزان، ومن ثم فقد سار فى طريقهم وصنع صنعهم.

ومن هذه البحور التى لقيت الإهمال «البحر المنسرح» الذى يجرى شطره هكذا: «مستفعلن مفعولات مفتعلن». وهو، فى رأينا، من أجمل البحور العربية فإذا تمكن الشاعر منه وأبرزه فى شعرٍ حديث، جاءت القصائد مبتكرة فى روحها وشكلها وحتى صياغتها وموسيقاها. وذلك فى الواقع ما صنع على محمود طه. فقد نظم من

البحر المنسرح قصيدة عنوانها «عاشق الزهر» هذا أولها:

يا ليت لى كالفراش أجنحة   أهفو بها فى الفضاء هيمانا

أدفّ للنور فى مشارقه   وأغتدى فى سناه نشوانا

وأرشف القطر من بواكره   فلا أرود الضفاف ظمآنا

وألثم النور فى سنابله   مصفقًا للنسيم جذلانا

حتى إذا ما المساء ظللنى   سريت بين الوجود سهرانا(١٧٠)

وأبرز ما يلفت نظرنا فى هذه القصيدة أنها حديثة الروح والشكل معاصرة النغم. وهذه، فى مثل ظروف القصيدة، تُحْسَب مزيّة للشاعر لأن نماذج البحر المنسرح الموجودة بين أيدى شعراء تلك الأيام كانت كلها قديمة تخلو من نغمة التجديد فليس من اليسير على شاعر يستعمل مثل هذا البحر أن يطفر إلى أسلوب جديد، لأن النماذج المحفوظة للبحر تؤثر فى الشاعر سواء أرغب أم لم يرغب. وأين قصيدة «عاشق الزهر» هذه من الروح الرصينة القديمة التى ترين على قصيدة أبى فراس الحمدانى التالية؟:

يا حسرة ما أكاد أحملها   آخرها مزعج وأولها

عليلة بالشآم مفردة   بات بأيدى العدا معللها

تسأل عنا الركبان جاهدة   بأدمع ما تكاد تمهلها

ولا تتميز قصيدة على محمود طه باللغة والروح الحديثة وحسب، وإنما هى قصيدة معاصرة بفكرتها وبنائها أيضاً. أما الفكرة فمضمونها أن الشعر لا ينشأ فى غير ظل الحرمان، ولذلك يختم الشاعر قصيدته طالبًا إلى «الحسن» أن يحرمه من زهره وجماله لأنه لولا هذا الحرمان لما كان «طائرًا غرداً». وهذه فكرة حديثة شاعت فى الشعر الرومانسىّ الفرنسىّ وخاصة فى شعر ألفريد دوموسيه الذى يقول: إن المرء لا يصل إلى فهم نفسه إلا بالألم والمعاناة، ومن ثم كان على الشاعر أن يعانى ليصل إلى مراتب الإبداع العليا:

L'homme est un apprenti, la douleur est son maitre.
Et nul ne se connait, tant qu'il n'a pas souffert,
C'est une dure loi, mais une loi supréme(١٧١).

وقد شاعت هذه الفكرة شيوعاً عظيمًا فى القرن التاسع عشر فى أوروبا، وبلغتنا هنا فى هذا القرن فردَّدها شعراء كثيرون.

و«عاشق الزهر» قصيدة حديثة فى بنائها لأنها تعرض فكرة تركزها فى قصيدة قصيرة موحدة ملمومة فى إطار، فلا تخرج عنها، ويراعى فى إنشائها البداية والخاتمة والتفاصيل على الأسلوب الحديث.

ومن البحر المنسرح كذلك قصيدة على محمود طه «حلم ليلة» وقد سبق أن وقفنا عندها:

إذا ارتقى البدر صفحة النهرِ
وضمّنا فيه زورق يجرى
وداعبت نسمة من العطر
على محياكِ خصلة الشعرِ(١٧٢)

وتبدو روح الشاعر أقوى فى هذه القصيدة فى مثل قوله «نسمة من العطر» و«صفحة النهر» و«خصلة الشعر» وقد فرض عليها جوًا يميّزها، فهى تسبح فى ضوء القمر ونسمات العطر على صورة ملحوظة، وهى من أكمل قصائده شكلاً على قصرها وبساطة فكرتها.

ومن قصائد المنسرح الوصفية قصيدة «البحر والقمر» التى تبدأ هكذا:

تساءل الماء فيكِ والشجرُ	من أين يا «كانُ» هذه الصورُ
البحر والحور فيه سابحة	رؤى بها بات يحلم القمرُ
أطلّ والضوء راقص غزِلٌ	رعاه قلب وشاقه بصرُ
يهمس فيما يراه من فتن	آلهة هؤلاءِ أم بشر؟(١٧٣)

وهى قصيدة لاتسمو فكرتها ولاتعلو صورها، وكل ما لها هذه الموسيقى المتدفقة التى تترقرق فى أبياتها.

ومن الأوزان التى يقلّ استعمالها فى عصرنا وزن قصيدته «فى الشتاء» وهى إحدى تشكيلات البحر الخفيف يجرى الشطر فيها على هذا النسق: «فاعلاتن مفاعلن فعلن»، وقد سبق أن وقفنا عند هذه القصيدة ولذلك نكتفى الآن بمطلعها:

ومن الأوزان النادرة فى الشعر الحديث تشكيلة البحر الكامل ذات الضرب «فعلن» ومنه قصائد على محمود طه «قلبى» و«حانة الشعراء» و«تاييس الجديدة» وهى كلها مطبوعة بطابع قوى من شخصية على محمود طه وذلك يشير إلى سيطرته على الوزن وسهولة انسيابه بين يديه.

والحق أنه لو كان يتكلف استعمال هذه الأوزان لظهرت الصنعة عليها كأن تتعثر العاطفة أو يبدو التقليد أو تعسر اللغة، وإنما الأمر على العكس. ومن يستطيع أن يتهم قصيدة أصيلة مثل «تاييس الجديدة» بالصنعة؟:

روحى المقيم لديكِ أم شبحى؟	لعبت برأسى نشوة الفرحِ
يا حانة الأرواح ما صنعت	بالروح فيكِ صبابة القدحِ؟
نار تطير وموكب صخبٌ	من كلّ ساهى اللحظ منسرح(١٧٥)

لا، بل إن مجرد إقدام الشاعر على استعمال هذا الوزن الغريب فى مثل تلك المناسبة التى تحكمها الحماسة والعفوية يدلّ على أنه مدفوع بفورة من مشاعره لا بميلٍ سطحى إلى إنشاء قصيدة ذات وزن «حاذق» يلفت النظر.

واستعمل الشاعر أيضاً الوزن الظريف الذى يسميّه العروضيون باسم «مخلّع البسيط» الذى تجرى تفعيلاته هكذا: «مستفعلن فاعلن فعولن»، فى قصيدتين إحداهما ذات العنوان «على حاجز السفينة» وهى مهداة «إلى الغريبة الشائقة ذات الرداء الأبيض، التى تظهر كل ليلة وحدها، متكئة على حاجز السفينة حالمة ساهمة» وفيها يقول:

حنت على حاجز السفينه	ترنو إلى الرغو والزبَد
كأنها الفتنة السجينه	تمضى بها لجّة الأبد
نبت بها ضجة المكانِ	يزينها الصمت والجلالُ
والبحر من حولها أغانى	والسحبُ والريح والجبالُ
ساهرة وحدها تطلّ	بملتقى النور والظلامِ
لا تسأم الصمت أو تملّ	تهامس الشهب والغمام

تصغى إلى الموج والرياح   فى معزل شاق كل عين
كأنها لجمة الصباحِ   مطلة من سحابتين
هفهافة الثوب فى بياض   يكاد عن روحها يشفّ
لأى ذكرى وأى ماضٍ   يسرى بها خاطر ويهفو(١٧٦)

على أن هذه القصيدة، على جمال وزنها، لا ترتفع إلى مستوى شعره الجيد، لأن فيها ميوعة وتبذلاً، ولأن التركيز الشعرىّ ينقصها فهى فضفاضة مسهبة، فضلاً عما ينقصها من البناء والوحدة؛ فكأن الشاعر قد نظمها دونما حماسة لها، وقد يكون لم يكملها فى حينها وإنما تركها ناقصة ثم أكملها على فترات اختلفت خلالها عليه الأحوال النفسية، والله أعلم.

وقد استعمل «مخلّع البسيط» فى قصيدة ثانية من شعره فى الدعابة أو «الإخوانيات» وهى القصيدة ذات المطلع المتبذّل الذى لاينسجم مع ما نلمس فى أغلب شعره من روحانية وترفُّع وحب للمثل الجمالية:

حلفت بالخمر والنساءِ   ومجلس الشعر والغناءِ(١٧٧)

ولعله لا يقصد من القَسَم أكثر من مزاح يستثير به ابتسامة على شفاه أصدقائه الذين يخاطبهم فى المقطوعة:

لم أنسكم قط أصدقائى   ولا تحولت عن إخائى

إن هذه المحاولات فى بعث أوزان عربية قلّ استعمالها فى عصرنا، طيّبة لأنها توسِّع آفاق شعرنا وتغنى الذوق الحديث. والشاعر المعاصر يخسر خسارة أكيدة باطراّحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة وإكثاره من أوزانٍ معينة لاتزيد على الخمسة أو الستة هى الخفيف (الوافى) والكامل والرمل والسريع والمتقارب. وذلك لأن غلبة هذه الأوزان على شعرنا تطبعه بطابعها، ولكل وزن روح تفرض نفسها على الشاعر إلى حد ما. ومصداق هذا ما نرى من اختلاف الجو فى القصائد التى أشرنا إليها من شعر على محمود طه، فكأن الأوزان النادرة فتحت له أبواباً جديدة من المعانى والأجواء والأفكار.

ولابد لنا من أن نلاحظ أنه لم يستعمل هذه الأوزان النادرة إلا وهو فى قمة نضجه الشعرى وشبابه وخيويته، أى فى «الملاح التائه» و«ليالى الملاح التائه». فما كاد

يتخطى هذه الفترة حتى تناقص استعماله لها وعاد إلى الأوزان التقليدية كما يلاحظ فى دواوينه: «الشوق العائد» و«زهر وخمر» و«شرق وغرب». وهذا يدل على أن استعمال الأوزان النادرة كان مظهراً من مظاهر فورة الإبداع والتدفق عند الشاعر لأنه سمة من سمات القوة والحرارة، فما كاد ينزل عن القمة حتى خبا الألق وضعف الجناح عن الصعود، وعاد النسر إلى ما هو قريب مألوف من المستويات.

٢- المقطوعة الثنائية

نقصد بتعبيرنا «المقطوعة الثنائية» ما جرى من شعر على محمود طه على النسق التالى من قصيدة «كأس الخيّام»:

هاتفُ الفجر الذى راع النجوم	وأطار الليل عن آفاقها
لم يزل يُغرى بنا بنت الكروم	ويثير الوجد فى عشّاقها(١٧٨)

وهو فى حقيقته ضرب من الموشح ليس له لازمة، ولنُسَمِّه «الموشح المسترسل» لأن فيه من الموشح تنوع قوافيه وفق خطة معينة ثابتة، واستقلال مقطوعاته كل منها بفكرة تفصلها عن المقطوعة السابقة ولو جزئياً. ولكن المقطوعة الثنائية تخلو من صفة التقطُّع التى يفرضها على الموشح وجود اللازمة التى تتكرر فى ختام كل مقطع فتوقف الاسترسال وتعزل المقطوعة عما قبلها وبعدها عزلاً تاماً.

ومن قصائد على محمود طه ذات المقطوعة الثنائية مطولته الفلسفية الرائعة «اللّه والشاعر» وقصائده «كأس الخيّام» و«قلبى» و«عاصفة فى جمجمة» و«زهراتى» و«الكرمة الأولى» و«على حاجز السفينة». وهذا نموذج نختاره من قصيدة غنائية جاءت فى بعض مشاهد مسرحيته «أغنية الرياح الأربع» حيث «يتغزل»(١٧٩) أزمردا بإلهة رياح الجنوب وفيها يقول:

حُيِّيتِ يا فرعاء	يا ربة السحرِ
يا من تسوق الماء	من منبع النهر
يا نشوة الملاح	فى الليلة القمراء
يا فتنة الفلاّح	فى الضفة الخضراء
عقيصة الشعر	حَقّ لها حَقّ
ذوب من العطر	لم يحوه حُقّ

مزاجــه الـــنور	فــى شفــتى زهــره
كـم ودت الحــور	مـن ذوبـه قطــره
عــبيره يغـــرى	إلهــة الغـــاب
بالرقــص للجـمر	والجسد الصابى[١٨٠]

ولا ريب فى أن على مـحـمـود طه لم يكن أول من نظم على هذا النسق فى العصر الحديث، إلا أنه، مع ذلك، ذو فضل خاص عليه، بما بث فيه من روح جديدة معاصرة فيها الغنائيّة والعمق والاسترسال حتى لقد طبع المقطوعة الثنائية بطابعه الذاتى فما يكاد القارئ المتتبع يقع عليها فى مجلة أو ديوان لشاعر حتى يتذكر على محمود طه، وبتأثير هذه الموشحات المسترسلة شاع هذا الأسلوب العروضى فى الشعر المعاصر فترة طويلة بعد صدور «الملاح التائه» و«لياليه».

والذى أسداه على محمود طه إلى هذه المقطوعة الثنائية أنه طوّعها للفكر الفلسفى فى عين الوقت الذى أحاطها فيه بغلالة من الموسيقى الجميلة والجو الموحى، وبذلك جعلها أداة حديثة فى يد الشاعر المعاصر الذى يبحث عن شكل شعرى يجمع بين حرية القافية ورصانة الشكل العربى الدارج للقصيدة، وذلك دون أن يسدّ مجال التعبير عن الفكر المعاصر الذى يتصف بالتعقيد والاتساع.

وإنما اهتدى على محمود طه بفطرته الشعرية الموهوبة إلى ما فى هذه المقطوعة الثنائية من بذور يستطيع عصرنا أن يستغلها فى بناء هياكل فنية لقصائد جديدة، ولذلك اختارها لبناء مطولّة «الله والشاعر» وهى قصيدة فلسفية غنائية تسترسل فيها الأفكار والأنغام استرسالاً جميلاً يجمع بين عمق الفكر وروعة الشعر وخصوبة الجوّ. وما من شكل شعرى أنسب من هذه «الثنائيات» للشعر الفلسفى العاطفى، لأنها كما قلنا تجمع بين القافية والحرية معًا. أما القافية فهى فيها محدودة بحيث لاتتعب الشاعر الذى يريد أن ينصرف إلى المعانى وحدها دونما جهد خاص لاقتناص القوافى الشاردة، ولكنها فى الوقت نفسه قائمة تعطى مزاياها للقصيدة. وأما الحرّية فهى تنبع من قصر المقطوعات، لأن هذا يكاد يمنح الشاعر مزايا الشعر الحر دون أن يفقده رنين شعر الشطرين وعلو موسيقاه وغزارتها.

وأغلب شعر على محمود طه المنظوم على نسق «الموشح المسترسل» يدخل فى باب الشعر الفكرى، لأنه صاغ فيه أفكاره فى أغلب الأحيان. وأما قصيدته «زهراتى»

التى استعمل فيها هذا النمط فى شعر عاطفى فهى ليست من شعره الناجح كل النجاح. ولا نظن سبب فشلها يرجع إلى خاصية فى المقطوعة الثنائية تجعلها تصلح لشعر الفكر دون الحب. ولكن لعلّ على محمود طه ألف أن يستعملها لشعره الفلسفى فلم يعد يحسن سواه فيها. ومع ذلك فإن قصيدة «زهراتى» ليست من الشعر الردئ، وهذه أبياتها الأولى:

طال انتظارى ومضى موعدى	وأنت مثلى ترقبين المساء
كم لك عندى فى الهوى من يد	يا زهراتى أنت رمز الوفاء
يا زهراتى ويكِ لا تسأمى	ولا يرُعْك الزمن الدائرُ
لا تُطرقى وابتهجى وابسمى	عما قليل يقبل الزائر
عما قليل سوف تلقينَهُ	أجمل ما تصبو إليه العيون
يطرق بابى معلنًا أنّهُ	كل اصطبار فى هواه يهون(١٨١)

٣- الموشّح الوصفىّ الغنائى

سبق أن درسنا هذه القصائد دراسة مفصلة فى باب الموضوعات العاطفية، ونحن نعود إليها الآن لندرسها من جانب شكلها العروضى ونماذج هذه القصائد «الجندول» و«ليالى كليوبترا» و«سيرانادا مصرية» و«خمرة نهر الرين» و«أندلسية» وهى قصائد تجرى على نظام الموشح مع تنويع فى أساليب بناء المقطوعة بحسب حاجة الشاعر.

أما «الجندول» فتبدأ ببيت مصرع ذى موسيقى عالية:

أين من عينىّ هاتيك المجالى	يا عروس البحر يا حلم الخيالِ

ومن ثم يصبح هذا البيت لازمة الموشح فيكرره الشاعر فى خاتمة كل مقطوعة تقريبًا مع تغيير بسيط أحيانًا. ولم يكن تكرار المطلع معروفًا فى الموشحات القديمة وإنما هو ظاهرة خاصة بعلى محمود طه. والمقصود منه إضفاء نغم على القصيدة واختتام المقطوعة بفاصل قوى متميز.

يلى هذه اللازمة فى «الجندول» مقطعان من مشطور الرمل لكل أربعة أشطر منهما قافية. وهما متساويان عروضيًا غير أن الشاعر كتبهما كما يلى مفرّقًا بينهما فى شكل الكتابة:

رقص الجندول كالنجم الوضىّ   فاشدُ يا ملاح بالصوت الشجىّ

وترنـــــم بالنشـــيد الـــوثنى   هـــذه الـــليلة حلـــم العبقـرى

شاعـــت الفرحـــة فيـــها والمسَـــرّه

وجـــلا الحـــب على العشـاق سِرّه

يمـنة ملْ بى علـــى المـــاء ويَســـرَه

إن للجندول تحت الليل سِحْرَه(١٨٢)

وما من سبب شعرى يدعو إلى هذا التفريق سوى أن المقطع الثانى فى كل مقطوعة فى «الجندول»، يستعمل هذه القافية الرائية الموصولة بالهاء، وعلى ذلك تكون خطة قوافى القصيدة كما يلى:

اللازمة أأ.

المقطوعة الأولى: ب ب ب ب- ج ج ج ج- أأ

المقطوعة الثانية: د د د د- ج ج ج ج- أأ

المقطوعة الثالثة: هـ هـ هـ هـ- ج ج ج ج - أأ

وهكذا تتكرر قافية الراء المقابلة للحرف (ج) فى المقطوعات كلها، بينما تتغير قوافى الأشطر الأربعة الأولى من مقطوعة إلى مقطوعة.

ومن هذا يلوح أن هذا الموشح، على محافظته على الأسلوب القديم يخرج عليه بالتجديد والابتكار. وفى رأينا أن جعل اللازمة بيتًا ذا قافية مزدوجة تختلف فى الصدر عنها فى العجز، يقيِّد الشاعر ومعانيه خلال المقاطع كما فى موشحات قديمة كثيرة منها موشح لابن زهر الإشبيلىّ نقتطف فيما يلى افتتاحيته:

سلّم الأمـر للقضـــا   فهـو للنفـس أنفـعُ

واغتنـم حـــين أقبلا

وجـــــه بدر تهـــللا

لا تقل بالهمـوم: لا

كل ما فات وانقضى   ليس بالحزن يرجَـعُ

ولم يستعمل على محمود طه هذه اللازمة غير المصرّعة فى موشحاته. ولا يخفى أن خطة القدماء أكثر تعقيداً من خطة على محمود طه ولكنها أقلّ موسيقية لأن النغم فيها غير مركّز، وذلك ناشئ عن بعد ما بين القافيتين (القضا) و(انقضى). فكان الشاعر يبذل جهداً أكبر دون أن يحصل على موسيقى أعلى.

وقد جمع الشاعر فى موشح «خمرة نهر الرين» تشكيلتين من بحر الرمل هما الوافى والمجزوء، وبدأ بالمجزوء كما فى هذا النموذج:

عالم الفتنة يا شاعر أم دنيا الخيالِ؟

أمروج علقت بين سحابٍ وجبالِ؟

ضحكت بين قصورٍ كأساطير الليالى

هذه الجنة فانظر أى سحرٍ وجمالِ!

يا حبيب الروح يا حلم السنا	هــــذه ساعـــتنا قـــم غــــــننا
سكـــر العـــشاق إلا أننا...	فاسقنا من خمرة الرين اسقنا[١٨٣]

ولازمة هذه القصيدة هى عبارة «فاسقنا من خمرة الرين اسقنا» وهى تتكرر فى ختام كل مقطوعة بانتظام، وفى وسع القارئ المتتبع أن يرجع إلى سائر القصائد ويدرس شكلها، فهى كلها موشحات حديثة طبعها الشاعر بطابعه الشخصى بما غيّر فيها من أشكال الوزن والتنسيق وبما حمّلها من الصور المعاصرة.

وقد أحدثت موشحات على محمود طه رنة إعجاب فى أطراف العالم العربى فى حينها وأقبل الشعراء الناشئون وغيرهم على احتذاء أوزانها وصورها ومعانيها، وفى وسع أى متتبع لصحف ما بعد سنة ١٩٤٠ أن يحصل على نماذج من هذه القصائد.

ولقدكان إحياء الموشح وإلباسه ثوباً من الأساليب المعاصرة والأفكار الحديثة خطوة طيبة يستحق عليها الشاعر الثناء، لأن هذا الفن من الفنون الشعرية قد بقى محافظًا على لغة معينة تحدّرت إليه من الشعر الأندلسى مثل الكلمات: «بدر، شادن، رشا، قدّ، وصال، غصن، شقيق، عذار، دلال، أقاح، هلال، ثغر، برق، أومض، نظيم» إلى آخر هذا القاموس الجامد.كما بقى الموشح محافظًا على تقاليد المعانى والصياغة. وقد ساهم على محمود طه مساهمة فعّالة فى تحطيم هذه الأغلال التى قيّدت الموشح

وأبرزه شكلاً من الأشكال الحديثة يستطيع الشاعر أن يستخدمه فى القصائد العاطفية الخفيفة فى مناسبات المرح.

وقد أخذ طائفة من النقاد- منهم الدكتور شوقى ضيف - على أغنية الجندول أن معانيها سطحية وأنها بمجموعها ألفاظ مرصوصة لاتنتهى إلى مغزىً عميق ولاترتفع إلى مستوى الشعر العالى. وهذا الحكم، على ما قد يكون فيه من مبالغة، يصيب جانبًا من الحقيقة. ويقع على الشاعر شىء من اللوم فيه، لأنه كان يستطيع، ببعض الجهد، أن يرفع المستوى الفكرى لموشحاته بحيث تستوعب ما هو أبعد من مجرد النغم الظاهرى والأوصاف الحسيّة. ولكننا ونحن نقرر هذا، لانستطيع أن ننسى أن جانبًا من القصور يقع على الشكل العروضىّ للموشح نفسه. فإن هذا الموشح بطبعه ليس شكلاً شعريًا مطاوعًا بحيث يستطيع الشاعر أن يصنع منه كل ما يريد، وإنما هو شكل محدود فيه عسر وجنوح إلى السطحية. وكلتا الصفتين تنشآن عن شكله الذى يقوم، فى الأصل، على اللازمة، فإذا لم توجد اللازمة، بقيت قوافيها قائمة تعود فى خاتمة كل مقطوعة فتفرض نفسها. وهذه اللازمة تحدد نوع الفكَر التى يمكن أن ترد فى الموشح وتمليها إملاء.

ولنلاحظ معنى هذا: إن الموشح يتألف من لازمة ترد فى أوله ويسلِّط الشاعر عليها الضوء، وهذه اللازمة تتألف من بيت واحد كما فى أغنية الجندول أو من بيتين كما فى موشح ابن زمرك التالى:

وباللّه يا قامة القضيب	ومخجل الشمسِ والقمرْ
من ملك الحسن فى القلوب	وأيد اللحظ بالحَوَرْ

ويقتضى البناء الشعرى الجيد أن يجعل الشاعر فى هذه اللازمة معنى يصح أن يتكرر فى ختام كل مقطوعة. فإذا تذكرنا أن التكرار، بطبيعته يعرّى نقط الضعف فى الشعر، أدركنا عظم مسؤولية الشاعر فى صياغة هذه اللازمة، وكيف يجب أن يصوغها بحيث يتوافر لها الاستقلال الكامل عما جاورها بحيث ترد فى مكانها دون تطفُّل أو ثقل. فإذا توافر الاستقلال بقيت الصياغة والمعنى الجميل.

حتى إذا انتهى الشاعر من «اللازمة» التى هى حجر الأساس فى الموشح بدأ نظم المقطوعة ذات الطول المعيَّن المفروض ولابد لهذه المقطوعة أن تنتهى بترتيبٍ ما، بحيث يصح أن تعود اللازمة، أو ما يعوض عنها (أى قوافيها). وهذا المدى المحدد فى

الطول والوزن، مع شرط عودة اللازمة، يُبهظ المعنى والشاعر. وأول نتائجه وأبرزها أن الموشح يصبح غير صالح للقصائد ذات المعانى العميقة والأفكار الجليلة، لأن ما فيه من تقطُّع وما تسلبه إياه عودة اللازمة من تسلسل وانثيال،كل ذلك يفقده مزية القصيدة المألوفة. يلى ذلك أن الأطوال الثابتة فى مقطوعة الموشح وسرعة مجىء القافية، ومقاطعة النغم، وعوة اللازمة، كل ذلك يضطر الشاعر إلى الصنعة والتأنق للتعويض عن العمق والجلال.

ويسبب ذلك كله نميل إلى أن نحكم بأن على محمود طه كان موفقًا فى اختيار الموضوعات لموشحاته بحيث جعلها موضوعات غنائية لا تلتمس عمق الشعور ولا كثافة الجو وإنما يهمها التعبير بالنغم والصور الحسية عن معان لاهية عابرة تصلح للغناء وتحلو لمن لا يلتمس من الشعر أكثر من الطرب. نعم إن هذا الضرب من الشعر لم يعد يرضى القارئ المثقف المعاصر الذى يلتمس مستوى فكريًا معينًا، ولكن هذا ليس ذنب الشاعر وإنما هو طبيعة الموشح نفسه، تشهد لذلك مئات الموشحات الأندلسية وقد دارت كلها حول موضوعات اللهو العابر التى نجد فيها الشادن الأهيف والكأس ذات الحبب والندامى والروض والبدر واطِّراح الهموم ونحو ذلك من صور لا عمق لها فى الغالب. ومهما حاول الشاعر أن يرتفع عن هذا المستوى، لم يكن ارتفاعه من العلو بحيث ينجو من طبيعة السطحية فى الموشح، فذلك شىء يلازمه، لأن شكله هو الذى يفرضه فلا يد للشاعر فيه.

وإذا كان على محمود طه قد نظم بضعة موشحات سطحية فى معانيها العامة، بديعة فى جوها وموسيقاها، فبحسبه أنه أسدى إلى الموشح يداً ينقله إلى آفاق حياتنا المعاصرة، وتحبيبه إلى الآلاف من الشعراء والقراء، وبحسبه أنه جدد فى عروضه وتفاصيله تجديداً قرّبه إلى روح العصر.

القافية فى شعره

التزم على محمود طه القافية الموحّدة فى كثير من شعره وإن كان خرج عليها غير قليل. ومن مزاياه أنه يحافظ على مستواه الفنى فى الحالتين، سواء أكتب بالقافية الموحدة، أم خرج عليها إلى القوافى المنوعة. ذلك أنه، فيما يبدو، كان يميز بحسه الفنى القصائد التى تنتفع بالقافية الواحدة، والقصائد التى يفيدها التنويع.

أما القافية الموحدة فقد استعملها فى تلك القصائد التى تنتظم فكرة واحدة يمكن جمعها فى إطارٍ متين مثل قصائده: «طارق بن زياد» و«ليلة عيد الميلاد» و«عودة المحارب» و«انتظار» و«رجوع الهارب» و«التمثال»، فإن قوة الفكرة ووضوحها فى هذه القصائد تحتمل أن تكون القصيدة موحدة القافية بحيث لا ترتفع ولاتنخفض ولاتتغير النبرة فيها كثيراً.

وأما القافية المتغيِّرة فقد استعملها فى القصائد ذات الفكرة المتسلسلة المنثورة بحيث يرد جزء من الفكرة فى كل مقطع ويكون تغيُّر القافية متجاوباً مع تغير الفكرة. وهذا النوع من الشعر ذو وقفات فكرية وتموُّج عاطفى تختلف علواً وانخفاضاً من مقطع إلى مقطع، ولذلك تجىء القافية المتغيِّرة ملائمة للمحتوى كما فى قصائده: «الموسيقية العمياء» و«ميلاد شاعر» و«كأس الخيام» و«غرفة الشاعر».

ومما يلفت النظر أنه لم يستعمل تنويع القافية فى شعر المناسبات قط. ولعل سبب ذلك أنه يعد شعر المناسبات شعراً جهوريا يجب أن يكون مجلجل النغم، عالى الرنين، فتمكنه القافية الموحدة من ذلك بحيث يستحوذ على إعجاب الجمهور المصغى، بينما يترك القافية المتغيرة للشعر العاطفى لكى يضيف بها تلويناً شعورياً فى النبرة.

ومن أمثلة التوفيق فى اختيار إحدى القافيتين، قصيدة «العشّاق الثلاثة» وقد استعمل لها القافية المتغيرة، وكان ذلك ملائماً كل الملائمة لموضوعها وشكلها، لأنه كان يغير القافية كلَّما تحدث عن عاشق من العشاق الثلاثة حتى إذا انتهى غيُّر القافية إيذانا بانتهاء جزء من الحكاية وبدء جزء جديد. وبذلك قام تناسب كامل بين القافية وفقرات الموضوع.

على أن اللفتة البديعة فى القصيدة تأتى فى خاتمتها، عندما ينتهى حديث العشاق الثلاثة ونصل إلى رأى «القمر» فيهم وفى عواطفهم. فقد ميَّز الشاعر هذا القسم، لا بالقافية وحدها، وإنما بشكل الوزن أيضا. فقد نقله فجأة من أسلوب الشطرين إلى أسلوب الشطر الواحد- وهو ما يسميه العروضيون بالمشطورة- جاعلاً فى آخر كل شطر قافية موحدة كما يلى:

فحدق فيه الضوء وارتد مغضبا

وقال له: أفنيت فى سخفك الصبا

ولما ترح جفنا من السعد متعبا

وسخرية بالنار أن تتقرّبا

كأن شعاعى فى جفونك قد خبا

ومن عبثٍ مثواك فى هذه الربا(١٨٤)

وقد كان هذا الشكل مناسبًا كل المناسبة لأن القافية أصبحت ترد فى نهاية الشطر الواحد بعد أن كانت لا ترد إلا فى نهاية الشطرين (البيت). وهذا يشعر بأن المتكلم (القمر) غاضب يلقى العبارات فى سرعة وحنق. وهى التفاتة شعرية مرهفة ونحن نعدها دليلاً على خصوبة شاعرية على محمود طه وقوة إحساسه بالوزن والقافية، وأصالة فهمه لها.

ونجد شيئًا يشبه هذا فى قصيدة «ميلاد شاعر» وهى قصيدة تقليدية فى صورها وإن كانت فكرتها مبتكرة(١٨٥) وقد جرت على نظام الشطرين والقافية المتغيرة، وكانت القافية تتغير فى كل مقطوعة. ولم يتقيد الشاعر بطول معين للمقطوعات وإنما ترك عدد الأبيات حراً مصوراً المعنى فى الفقرة حتى يفرغ منه وإذ ذاك يبدأ قافية جديدة. وإنما سقنا القصيدة مثلا لأن الشاعر انتقل فى ختامها إلى «المشطور» كما فعل فى «العشاق الثلاثة» فقال:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنةً كنتمو بها توعدونا

اجعلوها من البدائع زونا

واملأوها من الجمال فنونا(١٨٦)

وهى بادرة موفقة لأن هذه الفقرة فى القصيدة من كلام «الخالق» وبها يفتح باب الجنة للشعراء المحسنين فكأنها الآية «ادخلوها بسلامٍ آمنين». وهى مميزة بقافيتها وشكلها عن سائر المقطوعات لهذا السبب. والمشطورة ترسم خلاصة ما يريده الخالق من الشعراء، فما يكاد حديثه ينتهى حتى يغير الشاعر شكل الوزن ويستبدل القافية لكى يختتم القصيدة بكلمة منه هو تختلف فى شكلها عن كلام الخالق.

ومن الظواهر العروضية الطريفة أن الشاعر يكتب أحيانًا قصيدة مقطعية على شكل الرباعيات أو الثنائيات، فلا يستفيد من هذا الشكل بتنويع القافية من مقطع إلى

مقطع، وإنما يستعمل القافية الموحدة فى المقاطع كلها كما فى هذه القصيدة المختارة من «أرواح وأشباح» وعنوانها «الفنان الأول»:

هنالك حيث تشب الحياة	وحيث الوجود جنين العدمْ
وحيث الطبيعة جبارة	تشق الوهاد وتبنى القممْ
وحيث السعادة بنت الخيالِ	ولذتها من معانى الألم
وحيث الطريدان شجا الكؤوس	ومجا صبابتها من قدم

***

رنا والطبيعة فى حليها	وحواء عارية كالصنم
فمن أين سار وأنَّى مشى	تصدته مقبلة من أمم
هنالك أول قلبٍ هفا	وأول صوتٍ شدا بالنغم
وأول أنملة صورت	وخطت على اللَّوحِ قبل القلمْ

***

فما لكِ حواء أغويته	وأعقبته حسرات الندمْ
لقد كان راعيَك المجتبى	فأصبح راميك المتهم
ولولاكِ ما ذرفت عينه	ولا شام بارقة فابتسم
وعاش كما كان آباؤه	يغنى النجومَ ويرعى الغنمْ[١٨٧]

ومن نماذج هذا فى شعره قصائده: «القمر العاشق» و«الشوق العائد» و«أيتها الأشباح» وهو يلتزم فيها جميعًا نظام المقطوعة بما يتبعه من تقسيم المعنى إلى فقرات متساوية، دون أن يخفف عن نفسه عبء القافية الموحدة وما تفرضه من قيود. ولا أظننى قرأت لشاعر غيره مثل هذا الالتزام بشيئين أحدهما يغنى عن الآخر، فهو ضرب غريب من «لزوم ما لا يلزم» فى الشعر. ولعل الشاعر أراد أن يثبت لبعض منتقدى قصائده ذات القوافى المنوَّعة أن نظام المقطع مطلوب فى ذاته، لأن المعنى يمليه، فليس تهربًا من أعباء القافية الموحدة. على أن هذا التعليل ليس أكثر من حدس. ولا حق لإنسان أن يحدس ما دام لا يملك الدليل. وإنما نعرض مثل هذه الحدوس، لعل أديبًا كان يعرف الشاعر معرفة شخصية، يدلى برأى ينفع فى الموضوع. فنحن نثير الفكرة لكى نتثبّت منها لا لكى نثبتها.

الفصل الثانى
مآخذ على شعر الشاعر

١- الوزن

لم تخلُ قصائد على محمود طه من أخطاء الوزن وإن كانت هذه الأخطاء بسيطة معدودة. وقد رأيت أن أشير إليها إشارة عابرة لمجرد التنبيه.

فمن الخطأ ما جاء فى عروض هذا البيت:

لمَ أقبلتِ فى الظلام إلىّ ولماذا طرقت بابى ليلا[١٨٨]

فقد جاء فيه بـ «فاعلات» دونما إشباع فى خاتمة الشطر الأول: مع أن الصحيح هو «فاعلاتن» لأن البيت من البحر الخفيف.

ولا يحل الإشكال أن نكتبها هكذا: «إليّا» لأن مد الياء لا يسوغ فى غير القافية، وهذا الشطر ليس مصرّعا. وقد كان الصحيح أن يأتى بلفظة فى آخرها سكون أصيل كالتنوين أو الألف المقصورة كما كان يصح أن يصرّع البيت على وجهٍ ما. أما إبقاؤه على ما هو عليه فإنه ممتنع عروضياً والسمع الشعرى لا يقبله.

ومما سبق أن نبّهت إليه فى كتابى «قضايا الشعر المعاصر» الخطأ فى وزن الطويل فى قصيدة «العشاق الثلاثة» وسأورد هنا على ذلك الخطأ شاهداً آخر من القصيدة نفسها، قال:

وأمعن فى تفكيره القمر الزاهى ومرّ بأرضٍ ذات عشب وأمواه

يناجيه منها عاشق ذو ضراعة مناجاة صوفىّ لطيف إله[١٨٩]

فإن وزن العجز الأول (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن).

ووزن العجز الثانى (فعولن مفاعيلن فعول فعولن).

وتسمى التشكيلة الثانية عند العروضيين باسم «الطويل المحذوف المعتمد» وهى غير التشكيلة الأولى، ولم يسمع قط أن العرب جمعوا بين تشكيلتين فى القصيدة الواحدة. والسمع المدرب لا يطيق أن يجتمعا وإنما ينفر من ذلك نفوراً شديداً.

ومن الغلط العروضى قوله من «الرَمَل»:

يا لها كيف استقرَّت ثم فرَّت   لحظة مرت ولكن ما وعاها(١٩٠)

وفيه كان عروض الرمل «فاعلاتن» فى غير ما تصريع وهو خطأ ظاهر لأن الصحيح أن تصير «فاعلن»، وعلى ذلك جرى الشعر العربى كله. وهذا الخطأ غير نادر فى الشعر المعاصر، ومنه، كما أذكر، بيت يرد فى قصيدة لطيفة يغنيها محمد عبدالوهاب غاب عن ذهنى اسم الشاعر الذى نظمها، قال:

ذكريات عصفت بى ذكريات   لم تدع من أجلى إلا بقايا

وقد يرتكب على محمود طه فى النادر الضرورة الشعرية المستكرهة مثل تحريكه الساكن فى هذا البيت:

أنا ذاك الشريد فى صحراء الـ   عيش ضل السبيل فى الفلوات(١٩١)

فإن وزن البيت يقتضى فتح الحاء فى كلمة «صحراء». ومثل ذلك حذفه الياء فى كلمة «الراعى» فى بيت من قصيدة متأخرة له:

أم على فجركِ ناى   فيه للراعِ ابتداعُ(١٩٢)

وقد أثبتها بالياء فى النص المطبوع مع أن الوزن لا يحتمل هذه الياء سواء أثبتها أم حذفها؟ وإنما هذه الياء باعتبار العروض غير موجودة والكلمة المستعملة هى «الراعِ». ومن ثم فهى ضرورة شعرية غير لطيفة.

٢-اللغة

ترد فى شعر على محمود طه مجموعة من أخطاء النحو واللغة والمعانى. ولا نظن السبب فى هذا يرجع إلى أن الشاعر لم يكن يُعنى بالجانب اللغوى من شعره، لأننا نظن العكس، فقد كان على محمود طه من الشعراء الذين يعنون عناية شديدة بتجويد لغة الشعر ونظنه كان طموحًا حريصًا لا على أن يتحاشى الخطأ وحسب، وإنما على أن يمتلك مظهر الذى يحسن اللغة أيضًا، وأما سبب ما نرى من قصوره فى هذا الباب فيكمن فى ما فاته من الدراسة العلمية المنتظمة للغة والأدب، فقد عرفنا من سيرته القصيرة أنه لم ينل حتى تعليمًا ثانويًا كاملاً. والغالب على من كان هذا شأنه أن يلازمه ما عاش شىء من ضعف اللغة، وهذه ظاهرة عامة ملحوظة فى أدب

الشعراء الذين لم ينالوا ما يحتاجون من الدراسة العلمية المنتظمة للغة العربية وآدابها. نعم، إن الدراسة فى ذاتها لا تستطيع أن تخلق الشاعر، لأن الشعر موهبة وفطرة منفصلة عن الدراسة، غير أن الموهوب لا يستطيع أن يكمل شعرياً من دون دراسة، فإن نظم شعراً عالياً فى روحه وموضوعه وصوره وموسيقاه، فإن جانب اللغة لابد أن يظهر الضعف على وجه من الوجوه.

وكذلك كان شعر على محمود طه، فإنه، على جماله وأصالته، يشير إشارة واضحة إلى ما وراءه من نقص فى الثقافة اللغوية والنحوية. أما فى النحو فإن شعره يعرض أحياناً أخطاء فادحة مثل قوله:

فاسكبى الخمر وارشفيـ ـه عـلى رنـة الوتـر

وإذا شئـت فاسقنيـ ـه على نغمة المطر(١٩٣)

وفيه استعمل «اسقنيه» فى خطاب المؤنث بدلاً من «اسقينيه» والظاهر أنه اعتبر حذفها من علامات بناء فعل الأمر. وقد كرر هذه الغلطة فى عدة مواضع من دواوينه، ومن ذلك ما ورد فى إحدى قصائده والمخاطب مؤنث:

يقول أنا الحب لا تلقِ بى إلى النار إنى قوى شديد(١٩٤)

وفيه حذف ياء المخاطبة من الفعل المضارع المجزوم غير منتبه إلى أن علامة الجزم هى حذف لام الفعل لا ياء المخاطبة التى هى الضمير الفاعل فلا يجوز حذفها. وقد أقام وزن البيت على هذا الحذف غير المشروع، فلا يستطيع إضافتها. ومن نماذج هذه الغلطة ما جاء فى هذا البيت:

هاتِ كفّيكِ ولا تضطربى لا تخالَىْ ريبة فى ناظرى(١٩٥)

وقد خاطب المؤنث فيه بكلمة «هاتِ» حاذفا ياء المخاطبة على غير ما وجه يسوّغ ذلك. وفى هذا البيت خطأ ثانٍ هو شكل اللام فى كلمة «تخالى» فقد فتحها الشاعر والصواب كسرها على القاعدة. ومثل هذه الأخطاء تدلّ على نقص فى دراسة قواعد النحو الأولية بله المعقد منها.

ومن الغلط النحوى الظاهر قوله:

ما عجيبٌ أن ترديه عليّا بل عجيب أننى لازلت حيّا(١٩٦)

فقد استعمل فيه «لا زال» لغير الدعاء، والصواب «ما زالت» كما لا يخفى على أى تلميذ ذكى من تلاميذ الثانوية.

وقد يجزم الفعل المضارع دون داعٍ إلى جزمه كما فى هذا البيت:

أقسمتْ لا يعص جبّار هواها أبد الدهر ولو كان إلها[١٩٧]

فإن حق الفعل «لا يعصى» فيه هو الرفع لا الجزم. ولعل فى ذهن الشاعر التباسا يتعلق بالجملة التى يتصدرها ما يشعر بالقسم أو نحوه. وهو وهمٌ ظاهر ليس له أساس فى النحو ومنه فى القرآن الكريم هذه الآية:

«أهؤلاء الذين أقسمتم لا ينالهم الله برحمة؟»[١٩٨] وفيه كان الفعل مرفوعًا على الوجه الصحيح.

وقد ينصب كلمة على أنها حال منصوبة مع أنها ليست إلا نعتًا حقه الرفع كما فى هذا البيت:

شعراءَ الشباب خرّ عن الأيـ ـكة شادٍ مخضّبا بجراحه[١٩٩]

وقد نصب (مخضبا) فيه مع أنها نعت للنكرة «شاد»، ولا يكون وصف النكرة حالا كما هو معروف، والصواب أن يقول «شاد مخضب بجراحه». ومن غلطاته قوله فى ترجمته لقصيدة (البحيرة) للامرتين:

ويك دعنا نمرح بأجمل أيّا مٍ ونلقى من بعد خوفٍ أمانك[٢٠٠]

وفيه أضاف أفعل التفضيل إلى جمع منكّر، والصحيح أن يضاف إما إلى مفرد منكّر مثل «أجمل يوم» أو إلى جمع معرّف مثل «أجمل الأيام» أو «أجمل أيام صبانا» أو نحو ذلك. ومن عيوب هذا البيت أن فيه فعلاً مرفوعًا هو «نلقى» معطوفًا على فعل مجزوم هو «نمرح».

ومن أخطاء النحو الشنيعة إعراب كلمة «أخ» فى هذا البيت:

من الرجال العابثين بينهم أخُ الأثام والغرام القلب[٢٠١]

فإنه أعربها بالحركات بدلاً من الحروف، مع توافر شروط إعرابها بالحروف لأنها من الأسماء الستة، وهى هنا مضافة إلى غير ياء المتكلم فالصواب أن يقول «أخو

الأثام» وكثيراً ما يرتكب الكتاب الناشئون هذا الغلط، وقد يرتكبه من هم أكثر من ناشئين.

وآخر ما سنقف عنده من غلط على محمود طه فى النحو رفعه لاسم لعلّ فى البيت التالى:

فلعل من لمحات ثغرك بارق   ولعله وضح الجبين الناضر(٢٠٢)

وإنما نكتفى بهذا المقدار من الأخطاء لأننا نكتب للتمثيل لا للاستقصاء، وعلى محمود طه يخطئ فى اللغة كما يخطئ فى النحو، ومنهجنا فى تعداد أخطائه أن نأخذ عليه ما خالف القواعد الأساسية دون أن نتحذلق فنطلب لغة القاموس ونغلق منافذ النور والهواء على الشاعر. فنحن نرفض للشاعر أن يقول:

يشرق السحر من تماثيل فيها   ومقاصير كالبروج المزانة(٢٠٣)

لأنه صاغ «المزانة» من الفعل «أزان» مع أن «زان» المجرد متعدٍّ فالصواب أن يقول «المزينة» على القياس.

وقد يضيف الشاعر حرفًا دخيلاً على الكلمة مثل قوله «زجاجيها» يريد «زجاجها»:

فأوما له أنى هنا تحت شرفتى   وراء زجاجيها أخذت مكانى(٢٠٤)

وقد يصوغ مصدرًا عجيبًا لا القياس يقبله ولا السماع مثل قوله «رعيًا» فى هذا البيت:

رعيا المحب للحبيـ   ـب حف بالمخاطر(٢٠٥)

وهو يريد بها «الرعاية» أو «الرُّعْى» من رعى يرعى.

وقد يخطئ الشاعر فى معنى الكلمة كما فى هذا البيت:

إذا ما سقسق العصفو   ر فى أعشاشه الغُرّ(٢٠٦)

فإنه يستعمل «سقسق» بمعنى «غرد» ولعله يقصد بها الفعل «شقشق». والصحيح أنها لا تعنى ذلك ومعناها بعيد عن ذلك كل البعد. وإنما هو -لسوء الحظ- معنى مستقبح يفسد البيت ويسىء إلى القصيدة.

ويخطئ فى استعمال كلمة «الطهر» فى هذا البيت:

ووسّد ثراك الطهر جنبك وانتظم   لذاتك فيه فهو مهد العباقر(٢٠٧)

فهو يحملها معنى «الطاهر» والواقع أنها مصدر طهر يطهر.

ومن أخطائه فى المعانى قوله:

ثمر ناضج الجنى   كيف لا نقطف الثمر؟(٢٠٨)

فإن الثمر والجنى واحد تقريبًا. وكثيرًا ما يقع على محمود طه فى الغلط الإملائى فيكتب «قسا» بالألف المقصورة وهذا الصنف من الأخطاء يتكرر فى مجموعاته الشعرية على الرغم من كثرة الطبعات التى ظهرت فى حياته.

وقد يتساهل فى استعمال الحروف فيضع حرفًا فى غير موضعه كما فى قوله:

من ليالىّ التى لم يهدأ   الشوق عليها(٢٠٩)

فإن كلمة «عليها» هنا نابية وكان ينبغى لها أن تكون «إليها» والظاهر أنه اضطر إلى استعمالها لأن «إليها» وردت قافية لبيت تال مهم فى المقطوعة، فلم يبق إلا أن «يحشر» كلمة «عليها» فى مكانها وإن تكن غير مناسبة. ومثل هذا نادر فى شعره وأكثر ما يكون منه عنده استعمال الباء مكان (فى) أحيانًا، وهو ليس من الشناعة بحيث نحصيه عليه، وإن كان تحاشيه أجمل لأن للباء معانى غير معانى «فى» كما يدرك كل متتبِّع.

***

هذه أبرز المآخذ على شعر على محمود طه، وهى- على كثرتها- لا تعد شيئًا بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من غلط وسقط وضعف، فقد فشا الخطأ فى شعر الناشئين إلى درجة أن قامت مدرسة من الشعراء تعتنق مذهب الاستهتار باللغة العربية، والترفع عن احترام قواعدها وأساليبها، وكأن التجديد فى المضمون يتضمن تحطيم القواعد القديمة المقبولة. وهذه الفئة تسمى الناقد الذى يتناول اللغة وينبّه إلى ما فيها من الغلط والخروج ناقدًا «رجعيًا»، لا بل إنها قد لا تتورع عن اتهامه بأنه يجهل الأدب الحديث، ومذاهب النقد الغربى. وقد بينت فى فصل من كتابى «قضايا الشعر المعاصر» أن هذا الاتجاه لدى الأدباء المعاصرين ليس أصيلاً وإنما تحدر من دراستهم السطحية للنقد الأوروبى، فهم يريدون أن يتبنوا نظرياته، وما دامت تلك

النظريات لا تعنى بنقد اللغة فلابد لهم من أن يجاروها حرفيًا ولو على حساب الشعر العربى الذى يكتب بلغة لها ظروف غير ظروف اللغات الأوروبية.

والواقع أن المزيد من الاطلاع على النظريات الحديثة العميقة فى النقد الأدبى، لابد أن يردّ الناقد العربى إلى الثقة بالنفس والاستقلال الفكرى، ومن ثم إلى احترام اللغة العربية وتراثها الأدبى. وإنما يصدر ازدراء اللغة من أحد اثنين: إما من جاهلٍ لا قدرة له على التمييز، وإما من عارفٍ مغرض يكيد للأمة العربية وقوميتها.

والشاعر العربى يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة. وهل الشعر، فى واقعه، إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشعّ ألفاظها المعانى والظلال والانفعالات؟ وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركاكة الفوضى وضعف الروح بحيث يرقى إلى مستوى الشاعرية؟.

البَابُ الرَّابِع

آراء على محمود طه

١- فى الشعر.

٢- فى الحبّ.

الفصل الأول
آراء على محمود طه فى الشعر

نظرية فى الشعر

يوشك على محمود طه أن يكون صاحب نظرية كاملة فى الشعر والشاعر، نقول ذلك وإن كان لم يكتب بالنثر شيئًا يشبه النظرية أو يقاربها. وإنما كانت نظريته حيّة تنطق فى شعره نفسه. وما أعرف شاعرًا عربيًا معاصرًا كان يقدس الشعر ويحترم الشاعر إلى درجة على محمود طه فإن له قصائد كثيرة فى موضوع الشعر والشاعر، وحسبه أن أطول قصيدتين كتبهما كانتا فى هذا الموضوع، ونعنى بهما قصيدة «أرواح وأشباح» ذات الصبغة المسرحية، وقصيدة «الله والشاعر» ذات الروح الغنائية. تناول فى الأولى صلة الشعر بالغريزة، وتناول فى الثانية صلة الشاعر بالخالق من جهة، وبالحياة الإنسانية من جهة ثانية، وعرّج على جوانب من نفسية الشاعر فتناولها. هذا بالإضافة إلى قصائده القصيرة التى دارت حول الشاعر والشعر مثل: «ميلاد شاعر» و«غرفة الشاعر» و«مخدع مغنية» و«خمرة الشاعر» و«حانة الشعراء» و«موت الشاعر» وسواها.

وإلى جانب هذه القصائد التى خصصها كلها للشاعر، نجد فى كثير من قصائده التفاتًا إلى الشاعر، وهو التفات لا يكاد يفارقه، فهو لا ينساه قط، وكأن الشعر كان أحبّ شىء إلى قلبه وروحه فهو يتغنّى به ويتحدث عنه ويعيش له. ويحسبنا أنه كان يذكره حتى وهو يكتب قصائد المناسبات فيقول فى إحداها:

الشعر عندى نشوةٌ علوية ... وشعاع كأس لم يقبلها فمُ
إنى بنيت على القديم جديده ... ورفعت من بنيانه ما هدّموا(٢١٠)

لقد كان الشعر نشوته العلوية الأثيرة التى لا ينقطع عن ذكرها، حتى تجمعت بين أيدينا، فى ثنايا قصائده، وخطوط شبه «نظرية» فى الشعر تعبِّر عن رأيه فيه وفى صلته بالحياة والفكر، وفى سمات الشاعر الحق ونحو ذلك. وسنبسط الخطوط الأساسية لهذه النظرية فى الصفحات التالية، مستندين إلى شعره نفسه، واضعين جوانبها المختلفة تحت عناوين جانبية تيسر المراجعة والتبويب.

أ- وظيفة الشاعر وغايته

يؤمن على محمود طه بأن الشاعر قداسة تأتيه من قداسة شعره ومشاعره، وهو يخاطب الخالق بهذا المعنى فى قصيدته «الله والشاعر» فيقول:

أنا الذى قدستَ أحزانه   الشاعـر الشاكـى شقـاء البشر
فجرت بالرحمـة ألحانه   فاملأ بها يا رب قلب القدر[٢١١]

وإنما أرسل الشاعر إلى العالم ليكون يداً رحيمة تكفكف الدموع وأغنية عزاء، فهو فى ذلك شبيه «بالنبى»، لأنهما كليهما، مرسلان من الله إلى هذه الأرض لتأدية رسالة: يؤدى النبى رسالة الدين، ويؤدى الشاعر رسالة الجمال والروح والحب، وفى شعر على محمود طه لمحات غير قليلة تشير إلى رسالة الشاعر هذه، فمن ذلك قوله فى المطولة:

ما الشاعر الفنان فى كونه   إلا يـد الرحمة من ربـه
معـزىَ العالـم فى حـزنه   وحامل الآلام عن قلبه[٢١٢]

فالشاعر مرسل من الله لكى يؤدى رسالة رحمة وعزاء إلى العالم ويتمثّل جانب من هذه الرحمة فى شعر الشاعر لأنه يبهج العالم ويعزيه بأنغام «قيثارته». ونجد معنى مقارباً لهذا فى قوله مخاطباً الخالق:

بعثته طيراً خفوق الجناح   علـى جنـان ذات ظل وماء
أرسلته فيها قبيل الصباح   وقلت غنِّ الأرض لحن السماء

ولحن السماء هو لحن الأخلاق الكاملة والترفع والروحانية، وهى المعانى التى يتصف بها الشاعر فى ديوان «الملاح التائه» الذى جاءت فيه القصيدة.

يُضاف إلى ذلك أن الشاعر يؤدى عن إخوانه البشر مهمة التعبير فهو يصف همومهم وآلامهم ويرفعها إلى الخالق فكأنه «وسيط» بين الله وعباده، يرفع إلى الله شكاية البشر، ويوصل إلى البشر رسالة السماء ومطالب الخالق. وهذا يستتبع- عند على محمود طه - أن طبيعة الشاعر تتوسط بين «الألوهة» و«الآدمية»، فهو أرفع من البشر بروحانيته وقوة بصيرته ورهافة إدراكه، وهو دون الخالقّ العظيم لأنه مركب من «النقص والتمام»، كما يقول فى «أرواح وأشباح»[٢١٣]. ويعبر على محمود طه عن هذا

«التفرد» الذى منحه الله للشاعر تعبيراً جميلاً فى أكثر من موضع واحد من شعره كما فى قوله:

حبته الألوهة روحًا يرى ... وينطق عنها بوحى السماء
يحسّ الخيال إذا ما سرى ... ويلمس ما فى ضمير الخفاء
ويستدر النجم فى أفقه ... فيرشفه قطرة من ضياء(٢١٤)

وهذه الأبيات تشخِّص ظاهرة البصيرة المدركة التى يملكها الشاعر، فهو ذو حاسّة روحانية تجعله موصول النفس بما هو أعمق من المظاهر الحسية للأشياء، لذلك يستطيع أن يصل بروحه إلى أبعد مما يصله الآخرون من البشر. وقد سيطرت هذه الفكرة على ذهن على محمود طه سيطرة عميقة فكان يصدر عنها كلما ذكر «الشاعر» باعتباره فكرة عامة، وكلما تناول شاعراً بعينه فى قصيدة. أما الشاعر، وهو فكرة عامة، فإن على محمود طه قد خصَّه بالجانب الأكبر من قصيدته «أرواح وأشباح» وفيه صوّره باحثًا عن «الحقيقة» مقتحمًا فى سبيلها الدياجى والأعاصير والمخاطر كما تدلّ هذه الأبيات:

ويارب ليلٍ كوادى الخيال ... دعــته الحقيــقة فــى جــوفه
فسار يضم صدور الرباب ... ويستضحك النور فى سدفه
وغاب كأعجوبة فى الدجى ... تحار الأساطير فى وصفه(٢١٥)

فالحقيقة، حقيقة الكون والإنسان، هى غاية الشاعر العظيمة التى يُنذر حياته للوصول إليها. وهو إنما يصل إليها بما يملك من بصيرة وحكمة لأنه ملهم مصادره إلهية عالية لا يصل إليه إلا أرباب القلوب المرهفة والنفوس المتفتِّحة. وقد منح على محمود طه صفة «البصيرة» وإدراك ما وراء الأشياء إلى حافظ إبراهيم فى مرثيته له فقال عنه:

وخيالٌ يسمو إلى ما وراء الـ ... ـكون من عالم اليقين ويذهب
ينفذ الفكر فى مجاهل دنيا ... ه فيبدو له الخفى المغيَّب(٢١٦)

ويكاد على محمود طه يضع الشاعر فى مرتبة النبى، لا بل إنه ربما رفعه فوق مستوى النبى فى بعض الأحيان كما يبدو من قوله:

فلكم جاء بالخيال نبىٌّ ... ولكم جنّ بالحقيقة شاعر(٢١٧)

وفيه يشير إلى أن النبى قد يأتى أحياناً بفكرة خيالية بينما يجن الشاعر فى طلبه للحقيقة إلى درجة الهوس.

ونجد فى قصيدة «ميلاد شاعر» نصًا للرسالة الخلقية التى ناطها الخالق بالشاعر، وسنقتطف الآن فقرة من الخطاب الذى يوجهه الخالق إلى الشاعر:

لا تقل كم أخ لك فى الأر ... ض شقى الوجدان أسوان حائر

إن تكن ساورته فى الأرض آلا ... م وحفَّت به الجدود العوائر

فلكى يستشف من خلل الغيـ ... ـبِ جمالا يذكى شباب الخواطر

ولكى ينهل السعادة من نبـ ... ـع شهى الورود عذب المصادر

فلكم جاء بالخيال نبى ... ولكم جن بالحقيقة شاعر

إنما يسعد الوجود وتشقو ... ن وإنى لكم مثيب وشاكر(٢١٨)

وفيها يفصلُ على محمود طه فكرته عن الشاعر، فهو إنما يتألم ويلقى النحس لكى ترهف بصيرته فيدرك الجمال الأعلى الماثل فى ما وراء المادة، فى «الغيب»، وذلك هو (النبع الشهى الورود) لأنه نبع السعادة الروحية التى لا يدركها إلا الشاعر ومن كان مثله مرهف النفس، وعلى ذلك يكون الألم سلمًا يرقى الشاعر عليه إلى الرهافة والبصيرة والحكمة.

ونجد فى طوايا هذه القصيدة المهمة أدلة على فكرة على محمود طه عن الوظيفة الجمالية المنوطة بالشاعر فالخالق يخاطب الشعراء بقوله:

ولكم جنتى اصطفيتكم اليو ... م لتحيوا بها جميل المآثر

فانسقوها جداولاً ورياضًا ... واجعلوها سرح النهى والنواظر

اجعلوا النهر كيف شئتم ومدوا ... شاطئيه بين المروج النواضر

ماؤه ذوب خمرة وسنا ... شمس وريا ورد وألحان طائر

وضعوا هضبة تطل عليه ... ذات صخر منور العشب عاطر

واغرسوا النخلة الجنية فوق النبع فى الموقف البديع الساحر(٢١٩)

وتلك وظيفة جمالية مضمونها «التجميل» وبث الخضرة والحياة فى هذا الكون وفى نفوس سكانه.

ب- الشاعرية والحزن

يؤمن على محمود طه بأن الشاعرية، فى صورتها الصافية ملازمة للحزن والكآبة والشحوب. وهذا معنى نجده واضحًا فى افتتاحية مطوّلة «الله والشاعر» حيث يقول:

لا تفزعى يا أرض لا تفرقى	من شبحٍ تحت الدجى عابر
ما هو إلا آدمى شقى	سمّوه بين الناس بالشاعر(٢٢٠)

فمن هذا المقطع يبدو أن الشاعر «آدمى شقى» فى حقيقته، وإنما يسمى عند الناس بالشاعر. فالشاعرية فى هذا النص ليست أكثر من «اسم» لحقيقة «الآدمية الشقية».

ونجد مثل هذا المعنى فى القصيدة الجميلة «غرفة الشاعر»، وهى تصوِّر الشاعر إنسانا كئيبًا كثير التأمل، يسهر فى غرفة صامتة مصباحها هزيل يذكِّر برمق الحياة الأخير، وفى هذه القصيدة ترد الأبيات التالية:

أنت أذبلت بالأسى قلبك الغضَّ وحطمت من رقيق كيانك

آه يا شاعرى لقد نصل الليـ	ـل وما زلت ساذراً فى مكانك
ليس يحنو الدجى عليك ولا يأ	سى لتلك الدموع فى أجفانك(٢٢١)

والحق أن «تلك الدموع» لا تفارق عينى «الشاعر» إلا نادراً، فهو بطبيعته إنسان دامع العينين ذو «ضنى وشحوب»، أو هكذا يصوره على محمود طه فى قصائده فماذا ترى يسبب هذه الدموع؟

نستخلص من شعر على محمود طه أن حزن الشاعر ينبع من مجموعة أسباب متشابكة معقدة لا يمكن تجزئتها. وأقوى هذه الأسباب ما يملك الشاعر من نزعة مثالية طاهرة الميول تجعله يتطلع دائمًا إلى ما هو أعلى وما هو أسمى وأطهر وأصفى. وقد عبَّر عن هذا المعنى فى أكثر من موضع من شعره فقال فى المطوَّلة:

يا رب ما أشقيتنى فى الوجود	إلا بقلبى ليته لم يكن
فى المثل الأعلى وحب الخلود	حمّلته العبء الذى لم يهن(٢٢٢)

وفى هذين البيتين يقول الشاعر إن سر شقائه هو قلبه الذى يحب المثل الأعلى

ويتعشق الخلود فيحمل بسببٍ من هذه الميول العالية عبئًا لا يهون. ومثل هذا المعنى قد ورد فى قصائد أخرى للشاعر كما فى قوله:

وعشقتُ موت الخالدين وعفت من   عمرى حقارة كلّ يومٍ فان[٢٢٣]

وتنشأ جسامة هذا العبء من المسئولية التى يلقيها على النفس حبّ المثل الأعلى. ومن أروع قصائده التى تعبر عن هذه المعانى قصيدة «قلبى» وفيها يتحدث عن الناس حوله ويوازن بين نفسه وبينهم فيقول:

هم عالم فى غيِّه يمضى   مستغرقًا فى الحمأة الدنيا
نزلوا قرارة هذه الأرض   وحللت أنت القمّة العليا
عبّاد أوهام وما عبدوا   إلا حقير منى وغايات
ومُناك ليس يحدها الأبد   دنيا وراء اللانهايات[٢٢٤]

ويسبب هذا الحبّ الجسيم للمثل العليا الجميلة يحتمل الشاعر مصاعب ومشاكل مثل «صراع القلب والعقل» الذى يرد ذكره فى خاتمة قصيدة (قلبى)، ومثل الصراع بين «الروح» التى تسمو إلى الأعالى بتطلّعاتها النبيلة و«الجسم» الذى ابتلى بالغرائز، وهو الموضوع الذى عُنى به على محمود طه فى غير قليل من قصائده كما فى قوله مخاطبًا الخالق:

يا رب صنعك كله فتن   أين الفرار وكيف مطّرحى
هذى الروائع أنت خالقها   ما بين منجرد ومتشحِ
أترى معاقبتى على قدرٍ   لولاك لم يكتب ولم يتحِ[٢٢٥]

وقد عالج هذا الموضوع نفسه – الصراع بين الروح والجسد – فى المطوّلة «الله والشاعر» وفى «كأس الخيام» وفى «أرواح وأشباح». ولا يمكن أن تدل عنايته بهذا الصراع إلا على أنه كان فى تأمل دائم له بحيث بقى يحاول أن يجد حلاً للأزمة الفكرية التى يعانيها أو «العبء الذى لم يهن» الذى حمّله إياه حبه للمثل الأعلى. ولا يخفى أن الإنسان المتوسط الذى ليس شاعرا ولا روحانيا، لا يعانى هذا الصراع لأنه يعيش فى حدود حواسه ويتقبل ذلك تقبلاً حسنًا لا ألم ولا ندم. وإنما يحس وخز الأسى من كان ذا قلب حساس ونزعة مثالية مثل على محمود طه.

وإلى جانب الألم الذى يثيره فى نفس الشاعر غرامه بالمثل العليا يقوم ألم ثان ينشأ عما تمتلئ به نفسه من «رحمة» فالشاعر حنون، رحيم القلب، لا يستطيع إلا أن يشارك البشر آلامهم. وأبرز صورة من هذا قوله فى خطاب الخالق:

أنا الذى قدَّستَ أحزانه   الشاعر الشاكى شقاء البشر
فجرّت بالرحمة ألحانه   فاملأ بها يا رب قلب القدر(٢٢٦)

وفيه تملك ألحان الشاعر «صفة الرحمة» وليست مطولة «الله والشاعر» إلا صورة من هذه الرحمة التى لا تشمل البشر وحسب وإنما تتناول الطبيعة كلها، كما نرى من الألم الشديد الذى تسببه للشاعر رؤيته لعدوان الذئب على الشاة، والصل على صغار الطيور، وسوى ذلك من صنوف الأذى الذى يقع على الحيوان، وقد يمضى فى إحساسه بالطبيعة إلى أبعد من ذلك مما يعرضه هذان البيتان الجميلان:

إذا ما هوت ورقات الخريف   أحس لها وخزات السنان
وإن سكبت زهرةٌ دمعةً   فمن قلبه انحدرت دمعتان(٢٢٧)

وكيف يتخلَّص من الحزن من كان له مثل هذا القلب الحنون؟

وليس القلب وحده هو الحساس عند شاعرنا، وإنما يمتلك فكره الحساسية نفسها، ولذلك يحس الألم لما يسميه «أنقاض الحضارات» وهى تملأ وجه الثرى بعد الزلزال المدمر الرهيب الذى صوره فى المطولة، وخرج بعده يطوف بالبلدان ويرى ما حل بالأرض والبشر:

مررت بالبلدان مستعبرا   أبكى الحضاراتِ وأرثى الفنون
أنقاضها تملأ وجه الثرى   وكنّ بالأمس مثار الفتون(٢٢٨)

ومهما يكن من أمر الأسباب الخاصة لحزن على محمود طه، فإن الشعر والكآبة قد تلازما عند شعراء الحركة الرومانسية فى القرن التاسع عشر. ولعل الجانب الفكرى من حزنه يستمد جذوره من الرومانسيين، فهو، فيما نعلم، معجب بقصيدة «القبر» «To A Skylark» للشاعر بيرس بيش شلى Shelley وفيها بيت مشهور ترجمه على محمود طه كما يلى:

وإن أشهى الأغانى فى مسامعنا   ما سال وهو حزين اللحن مكتئب(٢٢٩)

والأصل الإنكليزى له يجرى هكذا:

Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts

«أعذب أغانينا هى تلك التى تصف أكأب أفكارنا» وفيه تمجيد للشعر الحزين.

ج- الشاعرية والأخلاق

يؤمن على محمود طه بأن الشعر معنى مرادف للأخلاق الكريمة وطهر النفس وترفُّع الروح، وهذا معنى ينعكس فى كثير من شعره ويدل على روحانية أكيدة يتصف بها. وخير دليل على هذا قوله فى خاتمة قصيدة «غرفة الشاعر»:

لست تجزى من الحياة بما حمّلـ ... ـتِ فيها من الضنى والشحوبِ

إنها للمجون والختل والزيـ ... ـف وليست للشاعر الموهوبِ(٢٣٠)

والمعنى الواضح لهذين البيتين أن على محمود طه يميز حقيقة الشاعر ويجعلها مناقضة لحقيقة الماجن والمخاتل والزائف، فهما دائرتان متعارضتان، فما دامت الحياة ملكًا للمجون والختل والزيف فهى بالضرورة ليست «للشاعر الموهوب». وكلمة «موهوب» ذات دلالة هنا لأنها ترتفع بالشاعرية إلى رتبتها العليا، وبذلك تقيم تناسبًا عكسيًا بين الطرفين. فكلما كانت موهبة الشاعر أغزر كان خلقه أصفى وأطهر، ومن ثم كان بعده عن المجون والختل والزيف أكبر.

هذه خلاصة نظرة على محمود طه إلى طبيعة الشاعر فهو يجعلها طبيعة أخلاقية، وقد عبَّر عن هذه الفكرة فى كثير من قصائده، ومن ذلك ما جاء فى قصيدة «ميلاد شاعر» وفيها نسمع «الخالق» يخاطب الشعراء محددًا «وظيفتهم» فى الوجود فيقول لهم فى هذه «المشطورة»:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنة كنتمو بها توعدونا

اجعلوها من البدائع زونا

واملأوها من الجمال فنونا

املأوها فنا وليس فتونا(٢٣١)

والخالق يسأل الشعراء هنا أن يملأوا الوجود «فنا» لا «فتونا» لأن الفتون- عند الشاعر- يعنى العبث والمجون وغير ذلك مما يخرج الإنسان عن روحانيته وطهارة نفسه وكمال عقله، ويجىء هذا المعنى أوضح بعد أبيات:

وصفوها جداولاً وعيونا

وورودًا ندية وغصونا

لا تثيروا بها الهوى والمجونا

والهوى هنا قد جُعل مرادفا للمجون لارتباطه بالأهواء الدنيئة والتقلبات العاطفية والحدة الحسية، ومن المؤكد أن على محمود طه لا يريد بها «الحب» الطاهر النقى لأن خاتمة القصيدة تدعو الشاعر دعوة صريحة إلى «الحب» بعد أن نهته عن «الهوى» وذلك حيث يقول:

أيها الشاعر اعتمد قيثارك

واجعل الحب والجمال شعارك

وهكذا نجد قصيدة «ميلاد شاعر» تنوط بالشاعر وظيفة خُلقية محضة تبتعد عن المجون والهوى والفتون وتدعو إلى الأخلاق والفن والجمال والعمل المجدى. وقبل هذا يصف على محمود طه الشاعر وصفًا روحانيًا فيقول عنه إنه:

لمحة من أشعة الروح حلَّت ... فى تجاليد هيكل بشرى

فالشاعر ليس إلا روحانية مضيئة نزلت فى هيكل الجسد البشرى. وقد أصبح هذا معنى مفهومًا بعد أن أبرزنا فكرة على محمود طه عن صلة الشعر بالأخلاق.

وآخر ما نقف عنده من شعره الروحانى قصيدته «مخدع مغنية» وهى قصيدة جميلة اجتمع لها فن الشاعر وموهبته فجاءت مكتملة، فيها الوصف البارع والحوار الناجح والفكرة العالية. وهو يظهر فيها بشخصيته الجميلة «شاعر الحب والجمال» كما نسمعه يقدم نفسه إلى المغنية فى هذين البيتين:

هتفت بى: تراك من أنت يا صا ... ح فقلت: المعذب الملتاحُ

شاعر الحب والجمال فقالت ... ما عليه إذا أحب جناح[٢٣٢]

وتقدم القصيدة موازنة بديعة بين شخصية المغنية وشخصية الشاعر. بكل ما فى الأولى من حسية وسطحية، وبكل ما فى شخصية الشاعر من صفاء وروحانية وترفُّع. أما هو فما تكاد تسأله «من أنت يا صاح؟» حتى يتذكَّر شخصيته التى يحبها

«شاعر الحب والجمال» فيذكرها لها وكأنه يحذرها من أن تسىء فهمه، فهو إنما يرافقها لأنه شاعر له نظرة مثالية إلى الجمال والحب. ولكن جواب المغنية يفضح تبذلها وحسيتها ومستواها الفكرى فهى لا تفهم من الرفقة إلا معنى الجسد والحواس. وإنما عذاب الشاعر فى مفهومها حنين إلى الارتواء الحسى لا أكثر، ولذلك تدعوه دعوتها الصريحة:

فمضت فى عتابها: كيف لم ند	ر بما برحت بك الأتراحُ؟
إن أسأنا إليك فاليوم يجزيك	بما ذقته رضًا وسماحُ
ولك الليلة التى جمعتنا	فاغتنمها حتى يلوح الصباح

وعند هذا يندفع الشاعر إلى إيضاح موقفه. فيكشف للمغنية مثاليته وطهره بالألفاظ الصريحة ويرفض دعوتها كما نلمس فى هذه الأبيات التى اختتم بها القصيدة:

قلت: حسبى من الربيع شذاه	ولعينى زهره اللماحُ
نحن طير الخيال والحسن روض	كلنا فيه بلبل صداحُ
فنيتْ فى هواه منا قلوب	وأصابت خلودها الأرواح

ومعنى الأبيات أنه يرفض أن يقع فى التجربة مع المغنية لأنه يكتفى بالشذى من أزهار الربيع. والشذى هنا رمز إلى فكرة الجمال المجرد الذى يهيم به الشاعر. وهو يؤكد هذا المعنى بقوله «نحن طير الخيال» أو «البلبل الصداح فى روض الحسن» وهو معنى تجريدى رمزى خالص يشير إلى مثالية الحسن وارتباطه بعوالم الفكَر الواسعة المتعالية. والبيت الثالث تقوية لهذا المعنى المثالى تجنح إلى الصوفية فإن «الفناء فى هوى الحسن» يؤدى إلى «الخلود». وهذه الألفاظ تذكرنا بشعراء الصوفية كمثل قول ابن الفارض:

ولكن لدىَّ الموت فيك صبابة	حياة لمن أهوى علىَّ بها الفضلُ
فمن لم يمت فى حبه لم يعش به	ودون اجتناء النحل ما جنت النحلُ

فالموت فى حب الجمال يؤدى إلى الحياة (أى الخلود) وهو عين المعنى الجميل الذى انتهت إليه تجربة على محمود طه مع المغنية.

الفصل الثانى
آراء الشاعر فى الحب

تقدمة

شغل موضوع الحب جانبًا كبيراً من شعر على محمود طه، وهذا طبيعى وقد وقع مثله لشعراء كثيرين. غير أنه انشغل انشغالاً خاصًا بالناحية الفكرية من الحب، فهو لا ينظم شعر الحب وحسب وإنما يفلسف حبه حيثما عبر عنه وكأنه عاش عواطفه بفكره وقلبه معا. ويرجع سبب هذا إلى طبيعته الروحانية وهى لفته خاصة به لا يشاركه إياها سائر الشعراء، لأن أغلب الشعراء ينظمون عواطفهم ولا يتأملونها أو يعلقون عليها، أما هو فما يكاد ينفعل بعاطفة الحب، أو يقع فى تجربة حتى تختلج فى ذهنه الأسئلة المتأملة والأفكار فلا يملك إلا أن يسجلها مع عواطفه. وبين أيدينا، من الدلالة على هذا الميل الفكرى عنده، قصيدته «قلبى» فلعل قارئ عنوانها يتوقع أن تكون قصيدة مشتعلة بمشاعر الشوق والصبابة، والواقع أنها قصيدة فكرية خالصة كما يدل مطلعها الذى يخاطب الشاعر فيه هذا القلب:

كالنجم فى خفقٍ وفى ومض ... متفرداً بعوالم السُدُم
حيران يتبع حيرة الأرضِ ... ومصارع الأيام والأمم
مستوحشًا فى الأفق منفرْدا ... وكأنه فى سامر الشهب
هذا الزحام حياله احتشدا ... هو عنه ناء جد مغترب[٢٣٣]

إن هذا القلب يكاد يكون كله فكرا بحيث يتبع «مصارع الأيام والأمم» وليس هذا مستغربًا فإن على محمود طه شاعر فكر إلى أبعد مما يلوح للناظر المتعجل، وكل ما فى الأمر أن فكره هذا فكر شاعر، فهو لا يستند إلى المنطق الجاف والقياس البارد وإنما إلى وهج العاطفة وحرارة الانفعال فهو مرتبة بين برودة الفكر الفلسفى واشتعال العاطفة العمياء، أو لنقل إنه يفكر بقلبه لأن قلبه هو النبع الأكبر الذى يغذى جهات حياته كلها. ولذلك نراه لا يملك من العلم أكثر من «علم القلب»، عن طريقه يصل إلى المعرفة:

نفذت إلى الأعماق نظرته ... فإذا الحياة جلية السر[٢٣٤]

وقد رأينا من مظاهر هذا أسلوب على محمود طه فى النظر إلى الشاعر لأنه يعتبره مرتبة من مراتب الإنسان فى رُقيِّه نحو النبوة بما يملك من قدرة على كشف الأسرار التى تكمن وراء مظاهر الأشياء ووهم الحواس. والشاعر لا يصل إلى الأسرار إلا عن طريق قلبه.

ونحن نريد، فى هذا الفصل، أن ندرس آراء على محمود طه فى الحب وسنستند- على عادتنا- إلى شعره.

أ- الحب والطبيعة

ما يكاد على محمود طه يحس عاطفة الحب حتى يحس معه بالطبيعة من حوله، ونماذج هذا كثيرة فى شعره منها قوله:

وانتحينا من جانب البحر مجرى ... مطمئن الأمواج ساجى الخرير

نزلت فيه تستحم النجوم الـ ... زهر فى جلوة المساء المنير

راقصات به على هزج المو ... ج عرايا مهدلات الشعور

وعلى صدره الخفوق طوينا الـ ... ليل فى زورق رخى المسير

ورياح الخليج دافئة تنـ ... نى حواشى شراعه المنشور(٢٣٥)

ولقد رأينا فى تحليلنا السابق لقصيدة «أغنية ريفية» أن الشاعر يخرج ليجلس ساعات على شاطئ النهر، فى الظلام، تحت صفصافة معزولة، فيحلم بحبيبه الذى يراه متمثلا فى كل مظاهر الطبيعة:

أطالع وجهك تحت النخيل ... وأسمع صوتك عند النهر(٢٣٦)

ويقع له مثل هذا فى قصيدته «انتظار»:

ويطير سمعى صوب كل مرنة ... فى الجو تخفق عن جناحى طائر

وترف روحى فوق أنفاس الربا ... فلعلها نفس الحبيب الزائر

ويخف قلبى إثر شعاعة ... فى الليل تومض عن شهاب غائر

فلعل من لمحات ثغرك بارق ... ولعله وضح الجبين الناضر(٢٣٧)

وليس رجوع الشاعر إلى الطبيعة واستذكاره لها فى ساعات الانفعال والوله إلا سمة من سمات الحب الصادق الذى يرد الإنسان إلى بساطة الإحساس وبذلك يعيده إلى أحضان الطبيعة فيزداد ارتباطه بها ويشعر أنه بضعة منها يندغم فيها كل الاندغام. والحب هو نفسه انكفاء إلى طبيعة الإنسان بما يفرضه عليها من اندفاع فى اتجاه الذات البسيطة المجردة من طلاء المجتمع وتَصنُّع الحضارة. وعند هذه الحالة من العفوية والبساطة تكون الطبيعة أقرب ما تكون إلى نفس الإنسان فيقترب منها ويجد فيها تعبيراً عما تختلج به نفسه، لا بل إنه يجد منها عطفًا خفيًا وتعاطفًا وكأنها تحنو على ألمه وتفرح مع فرحه. ولعلنا فى أفراحنا وأحزاننا نلقى على الطبيعة مشاعرنا فنلونها بها فلا هى تحزن ولا هى تبهج، وإنما ذلك من صنع حساسيتنا وخيالنا.

ومن أروع قصائد على محمود طه فى تشخيص صلة الحب بالطبيعة قصيدته «رجوع الهارب» وفيها تبدو الطبيعة حليفة الحب الكبرى، فهى تصادق الشاعر حين يكون محبًا مخلصًا للحب، وتجفوه وتتنكر له حين يهرب من حبه، فكأنها هى والحب واحد يتعاونان على من يعاديهما ويبتسمان لمن يقبل عليهما. وقد صوَّر الشاعر هذا المعنى فى أبيات بديعة الجمال يصف فيها ما قاساه من عداوة الطبيعة عندما انطلق هاربًا من حبه «ينشد السلو والنسيان».

ومشيتُ فى الوادى يمزق صخره ... قدمى وتدمى الشائكات يمينى
وعدوتُ نحو الماء وهو مقاربى ... فنأى وردّ إلى السراب ظنونى
وبدت لعينى فى السماء غمامة ... فوقفت فارتدت هنالك دونى
وأصخت للنسمات وهى هوازجٌ ... فسمعت قصف العاصف المجنون

ألا يبدو من هذه الأبيات أن الطبيعة تريد أن تلقى درسًا على الشاعر المتنكر للحب؟ فهو يلقى سخريتها أينما اتجه: الوادى يمزق بصخره قدميه، ويدمى شوكه يديه، والماء يلوح له من بعيد حتى إذا دنا منه انقلب سرابًا كاذبا، والغمامة تلاعبه بقسوة، وتجرى أمام عينيه فإذا وقف سعيدًا بما تعد به ارتدت دونه. والنسمات الهازجة تنقلب فى سمعه قصفا وهو يختتم هذا التصوير الجميل ببيت يختصر المشكل:

حتى الطبيعة أعرضت وتصامت ... وتنكرت للهارب المسكين[٢٣٨]

وهو بهذا البيت يعرض الصلة الوثيقة بين الحب والطبيعة لأن إضاعة الواحد منهما يعنى إضاعة الآخر حتما.

ب- الحب والحرية

رأينا، فى كل ما سبق من فصول، أن على محمود طه شاعر روحانى فى صميم نفسه وعواطفه، يؤمن بالمثل العليا، ويسعى إلى كمال الإنسانية ويبحث عن البطولة والأخلاق والحق والجمال وسواها من المعانى الكبيرة ذات القداسة. وبسبب هذه اللفتة الروحانية فى ذهنه كان يرى الحب قيداً يكبّل ذهن الإنسان ويمنعه من الارتقاء والارتفاع إلى الذرى الروحية العليا. وخير ما تتمثل هذه الفكرة فى قصيدته الجميلة: «رجوع الهارب» وفيها يصف تجربة التمرد على الحب والهرب منه بحثًا عن الحرية، وهو يبدأ التجربة بقوله مخاطباً من يحب:

آثرت لى عيش الأسير فلم أطق ... صبراً وجن من الإسار جنونى(٢٣٩)

وفيه تعبير قوى عن ضيق الشاعر بهذا الأسر وإبائه له. ولا يفصح على محمود طه، فى هذه القصيدة، عن سبب اعتباره الحب «أسرا» غير أننا نستطيع أن نستشف ذلك السبب بالرجوع إلى سائر شعره، فمن ذلك قصيدته «قلبى» التى عالج فيها موضوع الحب بأسلوب فكرى روحانى. ولذلك لم تخل من الشكوى من أسر الحب وسطوة الجمال فهو يقول مخاطباً قلبه:

وعجبتُ منك ومن إبائك فى ... أسر الجمال وربقة الحبِ
وتلفّت المتكبر الصلف ... عن ذلة المقهور فى الحربِ
يا حور كيف قبلت شرعته ... وقنعت منه بزاد مأسورِ؟
آثرت فى الأغلال طلعته ... وأبيت منه فكاك مهجور(٢٤٠)

فإن الجمال فى هذه الأبيات (أسر) والحب (ربقة)، وفى الحديث عن العاطفة يستعمل الشاعر الكلمات (المقهور، الأغلال، المأسور، فكاك) فكأنه سجين يصف السجن لا عاشق يشكو العاطفة.

وأول دليل نملكه على معنى هذه النظرة من على محمود طه إلى الحب ترد فى قصيدة «قلبى» نفسها، فهو يقول فى آخرها مخاطبا قلبه:

وصرختَ حين أجنّك الليل متمردا تجتاحك النارُ
وبدا صراعك أنت والعقل فلأنتما بحرٌ وإعصارُ
ما بين سلمكما وحربكما كون يبين ويختفى كونُ
وبنيتما الدنيا وحسبكما دنيا يقيم بناءها الفن(٢٤١)

فإن الصراع بين القلب والعقل يعلل لهذه النظرة من الشاعر إلى الحب باعتباره قيداً وأسراً وتغليلاً. ولماذا يثور العقل على القلب أليس لأنه عبد للعاطفة عون للحواس؟ إن العقل يريد الارتقاء إلى عالم المثل الأعلى الذى يعشقه على محمود طه فيحول القلب (أى الحواس ومن ثم الجسم) دون ذلك.

والحب إذن أسر وأغلال وعبودية تُهدر فيها كرامة الفكر وتُهان الإنسانية الرفيعة. ولدينا من الأدلة على هذا التفسير كثير مبثوث فى قصائد الشاعر. من ذلك هذا النص الذى جاء فى مسرحية «أرواح وأشباح» على لسان هرميس إله الوحى ورسول الآلهة فقد قال دفاعاً عن الشاعر:

وما ذنبُ روحٍ نمته السماء إذا ضج فى الأرض من سجنه؟
تعلق مهواه فوق النجوم وحوم وهنًا على كنه(٢٤٢)

فالشاعر ابن السماء، وليست الأرض (وهى رمز الغريزة الجنسية) إلا سجنًا له. ومن ثم فإنه يتحرق إلى الارتقاء (فوق النجوم) فى أعالى السماء فيحول الجسم الأرضى دون ذلك. و(الشاعر) فى هذه المسرحية يفصح عن المعنى إفصاحًا أوضح وأعلى نبرة فيقول مدافعاً عن الشاعر (أو الفنان بصورة أعم):

قلوب تلذ بتعذيبها غرائز عاتية عارمه
ترنّحها سكرات الهوى وتوقظها الفتن النائمه
صحت من خمار ملذاتها تعنف أهواءها الآثمه(٢٤٣)

وفيه يشخِّص العذاب الذى تفرضه الغريزة العمياء على قلب الشاعر. وهو يشرح هذا العذاب فى البيت الثالث لأن القلب الذى تجرفه سكرات الغريزة يستفيق منها نادماً «يعنف أهواءه» وهذا النديم يدخل (العقل) فى الموضوع. فقد سبق أن شكا الشاعر من الصراع العنيف بين عقله وقلبه.

وبسببٍ من هذا التقييد للروح، وهذا الأسر للعقل، وغير ذلك مما يمنعه من السمو إلى الذرى المثالية العالية، بسبب من ذلك كله عاف الشاعر الحب وسعى إلى الخلاص منه. واندفع فعلاً فى هذا السبيل فترك دنيا حبه ومضى، وماذا كانت النتيجة؟ هذا ما تحدثنا به القصيدة الفذة «رجوع الهارب» ومنها نعلم أن الشاعر، حين مضى فى سبيله تاركا عالم الحب وراءه لم يجد الراحة التى ينشدها ولا الحرية. وإنما لقى فى مكانهما قيوداً من صنف جديد، وإذا «الطبيعة» التى كانت قبلُ صديقته تصبح مشاكسة معادية تمنعه خيرها وعطرها وجمالها فينادى:

يا صبح ما للشمس غير مضيئة؟	يا ليل ما للنجم غير مبين؟
يا نار ما للنار بين جوانحى	يا نور أين النور ملء جفونى؟
ذهب النهار بحيرتى وكآبتى	وأتى المساء بأدمعى وشجونى
حتى الطبيعة أعرضت وتصامت	وتنكرت للهارب المسكين(٢٤٤)

ويقول فى موضع آخر من القصيدة إنه فقد حتى فنه وشعره مع فقدانه للحب:

فهتفت أستوحى قديم ملاحنى	فتهدجت وتعثرت بأنينى

وماذا كانت نتيجة (الهارب)؟ إنه لا يجد لنفسه سبيلاً إلا بالرجوع إلى حبه، فقد فشلت تجربة الهرب، وأدرك الشاعر ألا مفر له من ربقة الحب وأسره مهما حاول. وفعلاً تصور القصيدة تجربة الرجوع إلى الوكر بعد الفرار منه، والبيت الذى يصف به الشاعر ذلك يلفت النظر فلنتأمله لحظة:

فرجعتُ للوكر القديم وبى أسى	يطغى علىّ وذلة تعرونى

ونشير إلى الكلمتين (أسى) و(ذلة) فإنهما تناقضان ما ينبغى أن يحس به العاشق وهو يرجع إلى وكر الحب. أفما كان الشعور الطبيعى شعور الفرح بالعودة؟ بلى ولكن على محمود طه لا يحس بالفرح وإنما بالذلة. وسبب هذه الذلة أنه لا يعود إلا وفكره قد اندحر، لأن الهرب كان رمزًا إلى الارتقاء إلى عالم الروح، أو عالم المثل العليا التى يؤمن بها الشاعر وقد حال القلب دون ذلك. ومن ثم فإن الشاعر يعود مرغمًا كسيراً، فلا قلبه يسمح له بنسيان الحب، ولا ذهنه يقبل مذلة الحب وأغلاله، وهو مضطر إلى أن يعود، وإلى أن يلتمس حنان الحبيب ورضاه، كما هو مضطر إلى أن

يسمع تأنيب عقله الهائم بالحرية. وعند هذه النقطة تتضح الفكرة الأساسية الكامنة وراء هذه القصيدة الرمزية البارعة وهى الصراع فى نفس الشاعر بين الحب والحرية، وهى فكرة تكمن فى هذه الأبيات من القصيدة:

آثرتَ لى عيش الأسير فلم أطق	صبرا وجُن من الأسار جنونى
فأعدتنى طلق الجناح وخلت بى	للنور جنة عاشقٍ مفتونِ
وأشرت لى نحو السماء فلم أطر	ورددت عين الطائر المسجون

فالشاعر هنا مرموز إليه بطائر مأسور فى قفص، يطلب الحرية من آسره ويلح فى طلبها، وفجأة يمنحه الآسر ما يطلب فيفتح له الباب ويطلق جناحه. وعند هذا تتكشّف المأساة، لأن الطائر المسجون، حين يسترد حريته، لا يطير. ويبلغ الأمر من السخرية بحيث يشير الآسر إلى السماء ويطلب إليه أن ينطلق فلا يتحرك وإنما يعود إلى قفصه ليكون سجيناً.

إنَّ علىَ محمود طه يلخص المأساة الفكرية فى هذه الأبيات الثلاثة تلخيصاً رائعا. فهو، فى واقع الأمر، سجين بلا سجّان، لأن السجان يفتح له الباب ويزيد فيدله على طريق السماء، ومع ذلك لا ينجو الأسير ويرفض الطيران نحو سماء الحرية. فالعبودية إذن هى عبودية الذات، يفرضها القلب البشرى نفسه على الشاعر، ولذلك يختم القصيدة بقوله يخاطب من يحب:

وأعد إلى أسر الصبابة هاربًا	قد آب من سفر الليالى الجون
عاف الحياة على نواك طليقه	وأتاك ينشدها بعين سجين

وهكذا يترك الشاعر الحرية المصحوبة بالحرمان، ليرجع إلى العبودية التى «تنام عيونها على فجر الحنان» على حد تعبيره. وهو يرجع حاملاً فى نفسه تمرداً على رجوعه. يدلنا على ذلك أنه ما زال يسمى وكر الحب «سجنا» حتى بعد أن جرب الحرية وعافها راجعا.

ومهما يكن من أمر الفكرة الكامنة وراء هذه القصيدة. فإن الشاعر لم ينظمها لكى يفلسف بها الحب، ويقيم حداً يفصله عن الحرية، وإنما نظمها ليصور عواطفه لا غير. وهذه طبيعة كل شعر جيد، لأنه إنما يعبر عن الأفكار ضمنا حين يعبر عن العواطف الشعرية.

وإننا لنعده من حسن الحظ أن الشاعر لم يقصد لهذه القصيدة الجميلة أن تكون فلسفة. ذلك أن بناء تفاصيلها لا يشكل معنى فلسفيًا مقبولاً.

إننا نرى الشاعر يهرب من قفص الحب إلى انطلاق الحرية (النور أو السماء في تعبير الشاعر) فنتوقع أن يكون بينه وبين الطبيعة انسجام، لأن الطبيعة لا تعادى الحرية، ولذلك يدهشنا أن نجد الطبيعة معادية ومناوئة للشاعر:

ومشيت فى الوادى يمزِّق صخره قدمى وتدمى الشائكات يمينى

وعدوت نحو الماء وهو مقاربى فنأى وردٌ إلى السراب ظنونى

فأين الخطأ فى هذا؟ أتكون الطبيعة مخطئة فهى تعادى النور والحرية والسماء؟ أم أن الثغرة فى فكرة الشاعر نفسها؟ فى الواقع أن فكرة الشاعر هى المتناقضة. ذلك أن الحب والطبيعة، فى عالم الواقع، متلازمان، كما هما فى قصيدة الشاعر، فما كاد هذا يتخلَّى عن حبه - أى فطرته - حتى تخلَّت عنه الطبيعة وتنكرت له مظاهرها المختلفة. أو أن الطبيعة ناصرت الحب المهجور ضد الشاعر الهارب. فما دلالة هذا بالمعنى الفكرى؟ وإذا كان الشاعر يعتبر أن الحرية لا تكون إلا بالبعد عن الحب، فما بال الطبيعة لا تقبل منه هذا؟ إن النتيجة الحتمية التى تسوق إليها الرموز فى القصيدة هى أن الحرية الحقة تكمن فى العودة إلى الحب لا فى الهرب منه. فالحب هو الحرية وليس سجنًا ولا أسرًا ولا ربقة. ولذلك لا يجد الشاعر نصيراً عندما يهرب من الحب إلى الطبيعة، وإنما يجد عداوة عنيدة صامدة ويفقد حتى ألحانه وفنه. وإذن فإن حريته الوحيدة الممكنة تكمن فى العودة إلى الحب لا فى الهرب منه، وذلك ما كان فى القصيدة فعلاً حين رجع الشاعر إلى الوكر.

وإنما وجه التناقض فى هذا أن الشاعر يسمى الحب «سجنًا» و«أسرًا» مع أنه يرسمه حليفًا للطبيعة وللفن. وهل الطبيعة والفن قيود لروح الإنسان وذهنه؟ ولماذا يمضى الشاعر حتى بعد فشل تجربة الهرب يسمى نفسه سجينا فى وكر الحب؟ ألم تذهب (الحرية) التى تصورها لسعادته؟ ألم تسلبه حتى الماء الذى تحول إلى سراب؟ وحتى الغمامة التى ارتدت هاربة منه؟ وحتى النسيم الهازج الذى انقلب صراخا مجنونا؟ فأين الحرية مع هذا كله؟ وما تكون العبودية إذن؟ لا بل أليست الحرية التى هذه صفاتها شراً من العبودية؟

ولقد فكرت فى هذا التناقض طويلا فخلصت بعد التأمل إلى أن سببه أن على محمود طه يخلط أفكارا صوفية بأخرى مقتبسة من المذهب الطبيعى فى الأدب (Naturalism) (مما يمثله القصاص الكبير إميل زولا). فقد أخذ عن المتصوفة فكرتهم بأن الحب الحسى شعور جسدى، فالزهد فيه تحرر من عبودية الحواس والغريزة. وعلى ذلك اعتبر الخلاص من الحب خلوصًا إلى فضاء الحرية. وأخذ عن الطبيعيين إيمانهم بأن الحب نابع من فطرة الإنسان، وكل تعبير فطرى يسعد القلب الإنسانى، فإذا هرب من الحب ومن عواطفه وقع فى الكبت والتناقض وأصبح على خلاف مع الطبيعة حوله.

وقد عبَّر على محمود طه عن فكرة الصوفية بتشبيهه لنفسه بالطائر السجين. وكأن الجسد والحب قيدان له. وعبر عن الفكرة الواقعية الطبيعية عندما صوّر الطبيعة مشاكسة تحارب من يهرب من عواطفه. واختلطت الفكرتان فى ذهن الشاعر فأصيبت القصيدة بالتناقض الفلسفى.

ومن الضرورى أن نشير إلى أن هذه القصيدة المبكرة فى حياة الشاعر قد دلّت على قلقه بين الاتجاهين الفكريين. فإن آثاره الشعرية الأخرى تعرض مثل هذه الحيرة بحيث صدر فى بعض شعره عن الفكرة الصوفية، وفى بعضه عن الفكرة الطبيعية.

ولابد لنا من وقفة نتأمل بها هذا فى فصل قادم.

ج- الحب والجمال

تقترن فكرة الحب عند على محمود طه بفكرة الجمال، وأبسط صورة من هذا أنه يسمى نفسه «شاعر الحب والجمال» فى قصيدته «مخدع مغنية» ويتحدث عن قلبه فيقول:

إناءٌ من النور طافت به　　يد الحب غارسة الزنبق(٢٤٥)

فيجعل الحب يدًا تغرس الزنبق فى آنية من النور وهى صورة جميلة للحب تقرنه بالجمال.

ويخاطب فى شعره الحبيب باعتباره هو والجمال واحدًا لا يتجزأ، فهو لا يقول «يا حبيبى» فى النداء وإنما يقول (يا حسن) كما فى هذا البيت:

ستری یا حسن ما أعددته لك من ذخر وحسن ومتاع(٢٤٦)

وهذا نداء يلفت النظر لأنه يمنح الحب أبعاداً من التجريد ترفعه إلى مستوى الفكر. فكأن الحبيب ومن ثمَّ الحب نفسه معنى مرادف للجمال بحيث نستطيع أن نناديه باسمه دونما خوف من الالتباس. وقد استعمل الشاعر هذا النداء فى قصيدة أخرى له هى «الوحى الخالد»(٢٤٧) وفيها يخاطب من يحب: «يا حسن» ذاكرًا الموت:

فوا أسفا يا حسن للفرقة التى تطيش لها الأحلام فى وثباتها

ووا أسفا يا حسن للفرقة التى بعز على الأوهام جمع شتاتها(٢٤٨)

وهذا الحسن أو الجمال، بمعناه المطلق، هو الغذاء الوحيد الذى يعيش عليه الشاعر كما يقول:

هى من حسنك تحيا وتموت فاحمها يا حسن أعصار المنون(٢٤٩)

شأنه فى ذلك شأن الشعراء المثاليين الذين يعشقون فكرة الجمال فى ذاتها. ومعنى هذا أن الشاعر إنما يتعلق بحبيبته، لا لأنه يحبها، وإنما لأنها جميلة أو لأنها صورة صغيرة من صورة المطلق، اللانهائى، ولذلك لا يناديها بـ(يا حبيبة) وإنما بـ (يا حسن) بتجريد صفتها الأساسية وإبرازها. وهذه لفتة مثالية ترتبط بتطلع على محمود طه إلى الأعالى وذرى الفكر، بسببها افتعل مواقف قد لا يقبلها كل محب مثل موقفه فى قصيدته «عاشق الزهر» وهى قصيدة رمزية يتمنى فيها أن تكون له أجنحة الفراش لكى يرتقى إلى مشارق الضياء ويرشف المطر فيرتوى منه. غير أنه يعود فيتراجع عن أمنيته هذه ويرفضها على الأساس التالى:

فليحمنى الحسن زهر جنته وليقصنى العمر عنه حرمانا

ما كنت لولاه طائرا غردا ولو جهلت الغناء ما كانا(٢٥٠)

والمعنى أنه يرضى بالحرمان من الحسن (الحبيب) لأن الحرمان منبع الفن العميق. ومن ثم فإن الفن (أى الفكر) أهم عند الشاعر من الحب (أى الجمال) ومنبع هذا التفضيل ما سبق أن بيّناه من اقتران فكرة الحب عند الشاعر بالعبودية الروحية والذهنية.

ويبدو فى مسرحية «أرواح وأشباح» أن على محمود طه يتعرّض فى أحداث الرواية إلى هذه الفكرة، فيعطى الأهمية للفن على الجمال. ولذلك تنفجر (بليتيس) فى تأثر وثورة:

إذا كان للفن هذا الصيال فيارحمتا للجمال الغبين[٢٥١]

والفن هو (الشعر) بالمعنى الخاص، ولذلك تقول (بليتيس) بعد لحظة:

بل الشعر آسره المستبد فياليت لى روحه الآسره

ويبدو من هذا أن الجمال عند على محمود طه معنى مرادف (للحب) أو لنقل إن الحب والجمال متحدان دائمًا وهما فى مرتبة واحدة عنده، وقد رأينا أن مرتبتهما ليست عالية بإزاء مرتبة الفن والشعر والفكر، وذلك بسبب من نزعة الشاعر الصوفية، كما مر.

د- الحب والغريزة الجنسية

الفكرة الكبرى التى تكمن وراء شعر على محمود طه منذ أيامه الأفلاطونية الأولى حتى أيامه الواقعية الأخيرة هى أن الآدمية مرتبطة كل الارتباط بالجسد، والجسد عنوان للغريزة الجنسية الحسية. فالآدمية إذن تعنى، الغريزة أول ما تعنى وقد شخص الشاعر هذه الحقيقة فى قصائده (الله والشاعر) و(كأس الخيّام) و(قلبى) وشخصها أقوى مما شخصها إطلاقا فى مسرحيته (أرواح وأشباح) التى قال فيها نصًا على لسان بليتيس العاطفية:

وما الآدمية بنت السماء ولكنها بنت ماء وطين

يريد لها الفن أفق النجوم فيقعدها جسمُ عبدٍ سجين

وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أنه يضع الفن فى جانب الفكر والروحانية، بينما يضع الجمال والحب فى جانب الغريزة الحسية. يقول فى «الله والشاعر» عن الروح الإنسانية مخاطبًا الخالق:

قيّدتها بالجسم فى عالمٍ تضج بالشهوة فيه الجسوم

كلاهما فى حبه الآثم لم يصح من سكراه وهو الملوم

ولكن الشاعر ثائر على هذه الحقيقة. إن عقله ينفر منها وإن كان قلبه يخضع لها ويصدر عنها.

والحب عنده هو المعادل النظرى للغريزة، لأن حب الرجل للمرأة، وحب المرأة للرجل، ليس إلا تعبيراً عن الغريزة الكامنة[٢٥٢] ولا ينطق على محمود طه بلفظ الحب

إلا وهو يقصد الغريزة ضمنًا، كما لاحظنا فى دراستنا للقصيدة الجميلة (رجوع الهارب). وهذه الحقيقة كبيرة الأهمية، ينبغى لكل من يدرس آراء الشاعر أن يحضرها فى ذهنه، فعلى أساسها نستطيع أن نفهم الخطوط العميقة الكبرى التى تكمن وراء شعره وتعلل لما فيه من ألم دفين وسخط مرير دائم. فلكم كان هذا الشاعر يتمنى لو استطاع الحب أن يتجرد من الغريزة وما فيها من عمى وغلظة. ولكم حلم بهذا وصدق أحلامه وتخيل أنه ارتقى وارتفع فوق مطالب الجسد المادى، ولكن هذا الحالم كان يفيق وشيكًا فتنطلق شكواه الأليمة يوجهها إلى الفتاة التى أحبها:

وكنتِ أميرة هذه الدمى ... وصورة حسن عزيز المنال
وكنت نموذج فن الجمال ... أحبك للفن لا للجمال
أرى فيك مالا تحد النهى ... كأنك معى وراء الخيال
فجردتنى رجلاً أشتهى ... وجردت أنثى تشهى الرجال(٢٥٣)

ففى هذه الأبيات الجميلة يأسف الشاعر على أنه فقد الصورة الأفلاطونية للحب حين كانت الحبيبة (دمية) ترمز إلى الكمال، وهى «أميرة الدمى» وصورة الحسن الأعلى الـ «عزيز المنال»، وصاحبة الروحانية التى تذهب وراء الخيال، أبعد من حدود النهى. وقد تمزقت هذه الصورة المثالية عندما استسلم الشاعر لغريزته الدنيا، ومع تمزقها هبطت قيمة الحبيبة، وتحولت نظرته إليها تحولاً فادحًا جعله يقذفها بالتهم القارصة المؤلمة ويصفها وصفًا خشنًا منفرًا بالغ القبح:

ولفَّت ذراعين كالحيتين ... علىّ وبى نشوة لم تطرْ
وقد قرّبت فمها من فمى ... كشقين من قبس مستعرْ
أشم بأنفاسها رغبة ... ويهتف بى جفنها المنكسرْ
تبيَّنتُ فى صدرها مصرعى ... وآخرة العاشق المنتحر(٢٥٤)

والمصرع فى البيت الأخير مصرع الروح لا الجسد، ففى نظر على محمود طه يكون الهبوط إلى مستوى الغريزة الجسدية انتحارًا روحيًا للعاشق. وهذه قمة الفكرة الأفلاطونية التى تتمثل فى قصيدة «أرواح وأشباح». ومن الطبيعى أن الشاعر لا يلوم «الأنثى» وحدها على ما يقع له من انحدار روحى. وإنما يلوم نفسه كما يلومها:

فيالكِ أفعى تشهّيتها ... ويالى من أفعوان نزق

فالأفعى هى أنثى الأفعوان وكلاهما موضوعان هنا على مستوى الحيوانية الدنيئة المجردة من الروح والعقل.

ولسنا نريد أن نستقصى هنا بقية الصور التى تتناول صلة الحب بالغريزة عند شاعرنا، فإنها كثيرة ميسورة فى دواوينه، وإنما يهمنا أن نشير إلى الحقيقتين اللتين تؤكدهما هذه الصورة:

١- إن على محمود طه يعتبر الحب والغريزة الجنسية واحداً لا ينفصل.

٢- إنه ثائر على هذه الحقيقة، موجع الفكر بإزائها، بحيث لا يقوى على نسيانها، ومن ثم فهى تعكّر عليه الحياة ويلاحقه شبحها خلال كل تجربة حسية يمر بها مهما كانت بريئة.

وهاتان الحقيقتان تفسِّران ما نراه من توجعه الروحى كلما استسلم لمطالب الجسد المادى. ففى قمة النشوة الحسية فى أمسية «تاييس الجديدة» على بحيرة زوريخ فى سويسرة يتذكر الشاعر «الله» الصورة العليا للكمال الأخلاقى، وذروة الفكر الأفلاطونى، فيلتفت إليه خائفاً معتذرا:

يا رب صنعك كله فتن   أين الفرار وكيف مطرحى؟[٢٥٥]

وتتجلى هذه الشكوى أشد فى قصيدة عنوانها «الغرام الذبيح - من وحى الجسد» وصف فيها مشاعره خلال تجربة جنسية، وعلى هذه القصيدة يسيطر الدخان والأشباح والظلام والاختناق وهو يصف نفسه وكأن (روحه) تسرق وكأنه (يضج) من (لذعات) الإثم:

متضائل الأفكار مهدور القوى   متزايل الأهواء والأحلام[٢٥٦]

ولنلاحظ لفظتى (الأفكار) و(الأحلام) هنا، فالأولى تمثل (الفكر) أو (العقل) الذى يعتبره الشاعر جانباً مهمًا من جوانب الكمال فى الإنسان. والثانية (الأحلام) تمثل تطلعات الشاعر إلى (المثل الأعلى) الذى (لا يهون عبئه) على نفسه. ويعبر هذا البيت والقصيدة كلها عن اختناق الشاعر فى هذا الجو الموبوء، وإن كانت تعبر فى الوقت نفسه عن استسلامه له. وهى فى الحق وثيقة دامغة على تمزقه بين الروحانية التى هى طبيعته، والمادية التى حاول أن يغرق فيها نفسه هرباً من العواطف العميقة التى تلعب بكيانه الشاعرى المرهف. وقد عبر، فى هذه القصيدة، عن مشكلته الفكرية

الكبرى وهى «الصراع بين العقل والقلب» كما سمّاها فى قصائد «الملاح التائه». وكل ما بين المجموعة الأولى والمجموعات التالية من فرق أن جانب القلب (أو الغريزة) تجسَّد فى واقع مادى بعد أن كان فى فترة «الملاح التائه» مجرد تساؤلات فكرية ومشاعر مكبوتة. ولقد بقى الشاعر، فى حياته كلها، روحانى الاتجاه، يعشق الكمال ويحب المطلق وما لا يحد. فإذا زل إلى حمأة الجسد، مدفوعًا بسوط الغريزة، راح يئن ويتوجع، ويحس أنه يختنق ويقتل كما تصف هذه الأبيات:

وكأن أنوارَ المدينة تحتها	سرج الغواية فى طريق حرامِ
همد الهواءُ بها فجهد حراكه	هبوات نارٍ فى نفيث قتامِ
وكأنما اختنق الفضاء فكل ما	فيه صريع أو وشيك حمامِ
ألفيتنى جسدا تسارق روحه	قبل عواصف ضرجت بأثام[٢٥٧]

وقد ورد مثل هذا فى «أرواح وأشباح» حيث يقول بعد وصفه للتجربة الحسية:

أخمرٌ ونار؟ لقد ضاق بى	كيانى وأوشك أن أختنق
أرى ما أرى؟ لهبًا بل أشم	رائحة الجسد المحترق[٢٥٨]

هنا أيضا نجد «الاختناق» وكراهية التجربة الجنسية بعد وقوعها واعتبارها عائقًا للروح عن السمو والارتقاء، ولذلك يخاطب شريكته فى التجربة قائلا:

دعينى حواء أو فابعدى   دعينى إلى غايتى أنطلق[٢٥٩]

ونحن نعرف «غايته» العذبة التى عبر عنها فى شعره كله فهو يتطلع دائمًا إلى الأعالى والأعماق، ويبحث عن الكمال، ويهفو إلى عوالم الروح:

أنيل الثرى قدَمَىْ عابر   يعيش بأحلامه فى السماء[٢٦٠]

على أن نظرة الشاعر إلى الغريزة لا تبقى على هذه الدرجة من القسوة، وإنما تنهض فى طريقها عوامل ملطِّفة تخفف من حدتها، وأبرز هذه العوامل هى الفلسفة. فإن الشاعر ما يلبث حتى يصل إلى إدراكٍ أوسع لوظيفة الغريزة فى الحياة الإنسانية، واتصالها بمختلف تطلعات الروح وحاجاتها. وعن طريق هذا الإدراك الفلسفى توصل الشاعر إلى أن الجسد الإنسانى هو السلم الذى ترتقى عليه الروح البشرية إلى العوالم العليا، وهى الفكرة التى عبَّر عنها بهذين البيتين:

إن أجسادَنا معـــابر أرواحٍ   إلـى كـل رائــع فــــتان

أنا أهوى روحية العالم المنظـ   ـور لكن بالجسم والوجدان(٢٦١)

وقد وردا فى سياق قصيدة عنوانها «فلسفة وخيال» وصف فيها تجربة عاطفية حسية مرَّ بها مع «فنانة إسكندنافية». وفى غمرتها تذكر عالمه الروحى وعاوده إحساسه القديم بالنفور من الغريزة، ولذلك جاءت القصيدة وكأنها تناقش الموضوع، فتبرر وقوع الشاعر فى التجربة لأن الجسد «معْبر» ترتقى عليه الروح «إلى كل رائع فتان». ومهما يكن من أمر فإن عادة الشاعر فى مراجعة نفسه كلما وقع فى تجربة، تدل دلالة أكيدة على تحرقه إلى أن يجد مخرجًا من التناقض بين مثله العالية، وواقع هذه الغريزة الآدمية.

ومما يلطف مرارة الإحساس بالغريزة عند الشاعر، أنه يجد فى عواطف الجسد طريقًا إلى كسب الحنان ودفء المأوى المخلص، فالمرأة التى تمنح الحب الجنسى تمنح معه العطف والود والصداقة والتقدير، وهى المشاعر النبيلة العذبة التى لا غنى للإنسان الطبيعى عنها، وكلها مشاعر روحانية لا تهدف إلى الجسد وإنما تنبع من الروح الإنسانية العظيمة التى لا يحد انطلاقها شىء، إذا هى انطلقت، وهذه «المحبة» تقف وراء غريزة الجنس فتلطفها وتمنحها أبعادا تقربها من عالم الروح والمثل الأعلى، ولذلك يصف الشاعر حبيبته بقوله:

مسامرتى حين يمضى الصبا   وتهــتف روحــى بأحبابِها

وتخلو بى الدار عند الغروب   وأجلس وحدى على بابها

فالحب هنا يسمو فوق الغريزة ويتحول إلى حنان إنسانى سمح وتعاطف ومودة ورحمة.

وقد وضع الشاعر، على لسان الحوريات فى «أرواح وأشباح»، ملطِّفات أخرى للغريزة مثل الفن الذى ينبثق عنها ويسبغ عليها من سحره وعطره وضيائه، ومثل الغموض المستحب الذى يغلِّف الجسد البشرى ويحيطه بأفقٍ من الإبهام والمعانى. وسوف نتعرض إلى هذا فى الفصل الذى ندرس به هذه القصيدة المسرحية الجميلة.

الباب الخامس

نماذج مدروسة من شعر الشاعر

١- ثلاث قصائد.

٢- مطوَّلة «الله والشاعر».

٣- مسرحيَّة «أغنية،الرياح الأربع».

٤- مسرحيَّة «أرواح وأشباح».

الفصل الأول
ثلاث قصائد

هذه نماذج من قصائد على محمود طه الجيدة اخترناها للتحليل. وليس معنى اختيارنا لها أنها كل القصائد الجيدة، وإنما نريدها مختارات نقتصر عليها لضيق المقام، والأمثلة المعدودة تغنى بالإشارة والتمثيل عن الكثرة الغالبة.

١- "القمر العاشق" قصيدة حب

تصلح هذه القصيدة الجميلة أن تكون نموذجًا للقصيدة الكاملة - بمقدار ما يصح الكمال فى الحياة الإنسانية - لأنها تجمع أصالة الشعر العربى بأوزانه الدارجة وموسيقاه العالية إلى الروح الحديثة التى تختلف عن القديمة بتعقيد الفكر وغزارة العاطفة. يقول الشاعر فى افتتاحية القصيدة:

إذا ما طـــاف بالشـرفـ ـــة ضــوء القمـر المضـنى
ورفَّ عليـك مـثل الحُـ ـــلم أو إشـــراقة المعـــنى
وأنت على فراش الطهر كالـــزنبقة.. الوســـنى
فضمِّى جسمك العارى وصونى ذلك الحسنا[٢٦٢]

وفى هذه المقطوعة الأولى يعطينا شخصية الفتاة. وأول ما نعرف عنها أنها قد سحرت القمر فهو مضنى يطوف بشرفتها ويرف عليها . ثم تنجلى فى البيت الثانى ملامح من شخصيتها فإن ضوء القمر يسقط على نفسها سقوط «الحلم» وفى كلمة الحلم خفوت وإبهام وضباب. ثم إنه يرف عليها رفيف «المعنى المشرق»، وكلا الحلم والمعنى من مظاهر الفكر والشاعرية الروحانية. ومضمون ذلك منح الفتاة لمسة روحانية فكرية تلتقط معنى الحلم وتدرك «المعنى». أما البيت الثالث فيصف الفتاة بأنها تنام على فراش طاهر كما تتنفس الزنبقة. ولا يخفى أن الزنبقة ترمز ببياضها إلى الطهر ونصاعة الروح، وهى الصفة البارزة للفتاة فى القصيدة. واللمسة الوحيدة التى قد تشير إلى حسية فى الفتاة ترد فى البيت الرابع حين نعلم أن جسمها «عارٍ»، وبهذه الكلمة المريبة يقدم الشاعر للمقطع الثانى من القصيدة حيث يقدم لنا شخصية العاشق (القمر) بعد أن قدم الفتاة فى المقطع الأول:

أغار عليك من ساب كأن لضوئه لحنا
تدق له قلوب الحو ر أشواقا إذا غنى
رقيق اللمس عربيدٌ بكل مليحة يُعنى
جرىء إن دعاه الشو ق أن يقتحم الحصنا

وكلمة (أغار) التى تتصدر المقطع مهمة بما تشعر به من أن هذا العاشق مريب بحيث يثير غيرة الشاعر (وهو العاشق الحقيقى المختفى وراء شخصية القمر». وقد صور هذه (الريبة) فى هذا المقطع وما بعده بالكلمات (ساب، رقيق اللمس عربيد، يعنى بكل مليحة، جرىء) يتسور الشرف، وعندما يعصى هواه يثور ثورة عارمة:

عصيتِ هواه فاستضرى كأن بصدره جنّا
مضى بالنظرة الرعنا ء يطوى السهل والحزنا
يثير الليل أحقاداً وصدر سحابه ضغنا
وعاد الطفل جباراً يهز صراعه الكونا

وفى إطار غيرة الشاعر وأوصاف القمر جاءت القصيدة ذات صفة حسية ملحوظة كما تثبت الكلمات: (مخدع، جنون، الشرفة الحمراء، النظرة الرعناء، استضرى، ضنى، الجسد اللدن، عربيد، الشوق، يقتحم، وغيرها)، وهى كلها دلائل حسية عنيفة.

ومصادر الجمال فى القصيدة متعددة وأولها أن مسرحها نو سحر خفى بما تهيأ له من جو الصيف وضوء القمر وهو يتسلق الأغصان إلى شرفة فيها فتاة تنام «فى غلالة رقيقة» وتحلم كالزنبقة الوسنى. وقد أضاف الشاعر إلى هذا الجو السحرى ما ألفناه فى شعره من إحساس بالمسافات الواسعة، فليس مسرح القصيدة هو الغصن والشرفة وحسب وإنما يتحدر القمر إليه «من وراء الغيم» مضيفًا مسافة من السماء إلى المشهد، وعندما ترفض الفتاة حبه يمضى لكى «يطوى السهل والحزنا» ويهز «الكون». كله. وهذه المسافات الشاسعة من وراء الغيم، وفوق السهل والحزن تبقى مغمورة بضوء القمر الذى يضفى غلالة من السحر المبهم على القصيدة كلها.

وثانى مصادر الجمال فى القصيدة أن العاشق فيها جميل على أروع ما يكون الجمال، لأنه «القمر» ذلك المخلوق الذى يرتبط فى خيال كل متذوق للجمال بأروع صور

الروحانية والخيال والشعر. وقد شخَّص الشاعر هذا القمر السحرى وجعله عاشقًا، له صفات البشر:

فإن لضوئه قلبًا وإن لسحره جفنا

وكانت الفتاة، فى مقابل عاشقها الرائع، مرسومة رسمًا جميلاً فيه غموض وشعر، فهى «ذات غلالة رقيقة» وهى «تنام تحت نافذتها المفتوحة فى ليالى الصيف المقمرة» وهى طاهرة «كالزنبقة» ولذلك تعصى حب هذا العاشق ذى المشاعر الحسية المشتعلة التى تخدش طهرها. وهذا الطهر الذى رسمت به فتاة «القمر العاشق» يضيف جمالاً أخاذا إلى القصيدة، فإن للخلق الناصع، ونظافة النفس سحرًا شعريًا لا ينضب. وطالما هزت الشعراء صور الفتيات الطاهرات فى نقاء العاطفة وبراءة الصبا. وللبراءة والنقاء صلة مكينة بالشعر والفن لأنهما يتصلان بأعلى صور الجمال، ونعنى جمال الروح.

أما فكرة القصيدة فهى أصيلة كل الأصالة، ولكى نشخِّص هذه الأصالة نتذكر أنها قصيدة حب، وقد اختار على محمود طه، للتعبير عن حبه لذات الغلالة، تصويرها معشوقة للقمر العاشق الذى تبقى وظيفته أن يصور سحر الفتاة وفتنتها ومن ثم يعبر عن شوق الشاعر إليها. وهذا الأسلوب فى تصوير العاطفة أجمل وأحر من التصوير المباشر بما فيه من استثارة للخيال، وخلق لمعانى الجمال، وبما فيه من ابتكار وأصالة.

ولابد من كلمة عن فكرة عشق القمر لفتاة أرضية من البشر فإن لهذه الفكرة جذورًا معروفة فى أساطير الإغريق القديمة، فإن الراعى «أنديميون» كان حبيب إلهة القمر (ديانا) وقد كان حبًا عنيفًا. وإذا كان الإغريق يشخصون القمر «فتاة» فإن شاعرنا جعله «رجلاً» ولعل سبب ذلك أن لفظ القمر فى لغتنا مذكر فلا يمكن أن يشخص إلا رجلا.

أترى على محمود طه استمد فكرة قصيدته من أسطورة أنديميون؟ أم لعله ابتكره ابتكارًا، وخاصة لأن هذا المعنى غير بعيد عن أجواء أدبنا العربى القديم حيث كان الشعراء يغارون على حبيباتهم من (النسيم) الذى يعبث بجدائلهن ويقبِّل ثغورهن. وسواء أكان هذا أم ذاك فإن قصيدة على محمود طه خلق جديد ممهور بطابعه الشخصى المتميز، وذلك يمحو ارتباطها بأية فكرة خارجها. وتلك سمة الشعر الجيد فى كل زمانٍ ومكان.

٢- "نشيد إفريقى" من شعر البطولة

سمى الشاعر هذه القصيدة باسم جانبى هو «عودة المحارب» وأهداها إلى «الذين قدّسوا الحياة بحب الموت»، ومن هذا الإهداء نفهم أنها من شعره فى تمجيد البطولة التى تبذل ذاتها فى سبيل رفع الحياة الإنسانية. ونحن نعرف فى على محمود طه هذا الولع بالبطولة فقد لمسناه فى مثل قوله:

وعشقتُ موت الخالدين وعفت من   عمرى حقارة كل يوم فان[٢٦٣]

وقوله:

مصارع للفدائيين يعشقها   مستقتلون وراء البحر أحرار[٢٦٤]

ولكن قصيدته «نشيد إفريقى» تفوق سائر قصائده فى هذا المعنى. وقد كتبها على لسان محارب إفريقى يعود إلى مضارب قبيلته بعد انتصاره على أعدائها ويفتتح القصيدة قائلا:

ارقصى يا نجوم فى الليل حولى   واتبعى يا جبال فى الأرض ظلى
واصدحى يا جنادل النهر تحـتى   بأناشـــيد مائـك المنهـــلِّ
وارفعــى يا رُبــى إلـى وأدنــى   زهرات من عشـبك المخضــلِّ
ضمِّخى من عبيرها وشذاهــا   قدمًا لم تطـأك يومـا بِــذُلِّ[٢٦٥]

وتتجمع لهذه القصيدة الرائعة كل القيم الحية التى يؤمن بها على محمود طه مما سبق أن مررنا به، وقد أبرز فيها هذه العناصر: المحارب، الزوجة، الطفل، الصبايا، إفريقية، مشاهد الطبيعة. فكان كل عنصر منها يرمز إلى معنى كبير دلّت عليه القصيدة.

أما المحارب فهو صورة البطولة التى يقدسها الشاعر لأنها تبذل ذاتها فى سبيل الحياة الحرة الكريمة.

وأما الزوجة فإنها ترمز (للعائلة) بكل ما لها من قداسة عند البطل، لأنها أساس الإنسانية والنماء والأخلاق الكاملة.

وأما الطفل فإنه يشخِّص ذلك الجانب العاطفى الحى من نفسية البطل العظيم الذى عرفناه فى القصيدة رجلا «يملى فتكتب الحتوف» فى بعض ساعاته، ويرق ويلين

حتى يحمل الطفل ويناغيه ويضاحكه فى ساعاته الأخرى. وهذا يعطى صورة بديعة من إنسانية البطل وكماله.

وأما الصبايا فهن فى القصيدة يمثلن الشباب والجمال بمعناهما المطلق كما يبدو من قوله عن النار المقدسة:

رقصت حولها الصبايا وغنت   بأغانى شبابها المستهلٍّ

فليس فى ذكرهن هنا ميل حسى، وإنما هو اعتراف البطل المكتمل الذهن والنفس بقيمة الشباب فى بناء المجتمع وبعث الحياة، وتبدو هذه النظرة المدركة الصافية فى خطابه لهن:

يا عـــذارى القـبيل أنـــتن للمـجـ	ـد على عفة صواحب بـذل
حسب روحى الظامى وحسب شفاهى	رشفة من عـيونكن النُّجْل
وابتسـاماتكن فـــوق شفــــــــاه	بمعانى الحياة كم أومأت لى
حين ألـقى زوجى على باب كوخى	وأناغى على ذراعى طفلى

وما أجمل الحشو فى البيت الأول «أنتن للمجد- على عفة - صواحب بذل» فكأنه خشى أن يفسر البذل للمجد بابتذال الخلق والخروج على مقاييس الشرف فاحترز بالجملة الاعتراضية - على عفة - مشيرًا إلى الصفة الظاهرة لفتيات القبيلة وهى «العفة».

وأما الطبيعة فقد تمثلت فى القصيدة تمثلاً جميلاً خاصًا فكان ذهن المحارب ممتلئًا بصور النسيم والشمس وجنادل النهر والزهرات. وهذه كلها رموز للطبيعة الخالدة التى يحبها البطل بما يملك من إنسانية وحياة، فهو يرى فيها جانبًا روحانيًا له فى نفسه قداسة.

وقد نجح الشاعر باختيار وزن الخفيف للقصيدة، والملاحظ أنها القصيدة الوحيدة التى نظمها للبطولة من هذا البحر. فهو فى قصائده الأخرى جميعًا يختار وزنًا ذا موسيقى عالية وجهورية كما فى «مصرع الربان» التى اختار لها البحر البسيط، و«طارق بن زياد» وقد اختار لها البحر الكامل، ومثلها فى هذا «المدينة الباسلة». أما البحر الخفيف فميزته أنه ممطوط طويل حروف المد، له نبرة كسول فيها امتداد يبعث الخيال الرقيق والتأمل. ولذلك كان ملائمًا لفكرة قصيدة «نشيد إفريقى»

التى تهدف إلى ربط البطولة بالإنسانية، إنَّ هذا البطل المنتصر يتغنَّى بالطبيعة ويتذوق جمالها المتجلى فى النجوم والجبال والنهر والربى والزهرات والعشب المخضل والعبير. ثم هو يحب أهله ويحمل الرياح تحياته إليهم ويذكر زوجته وطفله بحرارة، ويحيى الشباب والجمال والعفة، ومن ثم فإن وزن الخفيف، بما له من مسحة الحلم والاسترسال والاسترخاء ينسجم مع هذه المعانى. وكأنى بالبطل جالسًا فى «جندوله» المتحدر فى النهر جلسة استرخاء. وهو يتأمل هذه المعانى، سائرًا فى طريقه إلى مضارب قبيلته وقد رفع لواءها عاليًا وتسترسل أفكاره مع الوزن ومع ماء النهر الجارى فى كسل وشاعرية. وقد كانت القافية الموحَّدة ملائمة، لأن القصيدة كلها انصباب خواطر متأملة تعبر فى ذهن المحارب فى جلسة واحدة، فليس فيها صعود ذهنى ونزول وإنما تنساب على مستوى واحد من العاطفة والحرارة والنغم.

وتنتهى القصيدة ببيت جهورى تكتمل به هذه الأنشودة المنثالة الهادئة:

وأنام الليل القصير لأجلو صارمى فى سنا الصباح المطلِّ

وفيه يتعاكس «الليل» فى الشطر الأول مع ضوءين فى الشطر الثانى: ضوء الصباح وضوء الصارم «المجلو». وهكذا يغلب الضوء الظلام فى هذه القصيدة الباهرة. وإلى الضوء لابد أن ينتهى ليل يحمل مسؤوليته مثل هذا البطل النبيل.

٣- "امرأة وشيطان" قصة شعرية

إحدى قصائد الشاعر المتميزة بقوة صياغتها واقتدار لغتها. ولا يكمن جمالها فى القصة التى بُنيت عليها، فإنها تكاد تكون قصة اعتيادية، وإنما يكمن فى بناء القصيدة ورسم شخصيتى المرأة والشيطان. وتبدأ القصيدة بهذين البيتين:

أقسمتْ لا يعص جبارٌ هواها أبد الدهر وإن كان إلهــا

لا ولا أفلــت مـــنها فــاتنٌ قربته واحتوته قبضتاها(٢٦٦)

وفيها يصف هذه المرأة التى هى موضوع القصيدة. وأول ملامح شخصيتها، هذا القسم الجرىء بأن «لا يعصى جبار هواها» وهو فى الحق قسم عظيم لأنه يتعلق بمن هو «جبار» ولأنه يشمل «مدى الدهر». وفى البيت الثانى لا يقل قوة تشخيص عن الأول ومنه نعلم أن قَسَم المرأة قد تحقق فلم يفلت منها «فاتن». وفى قوله «قربته» ما يشعر بسطوتها على حياة عشاقها، فهى تتصرف بتقريب من تشاء منهم لأن الزمام

فى يدها لا فى أيديهم. وفى قوله «احتوته قبضتاها» إشعار بمدى قوتها وأسرها وسيطرتها على من حولها.

وفى الأبيات التالية يصفها بأنها «ساحرة» حذقت علم «الأوالى» وأن شبابها خالد مع أنها عجوز عمَّرت أزمنة طويلة، وأن لياليها مصبوغة «بدماء سفكتهن يدها» ثم تأتى هذه الأبيات البارعة فى التصوير:

كلما التذّت وصالاً من فتى	سحرته وهو حضن هواها
واحتوته فى أصيص زهرة	يسرق الأنفاس من طيب شذاها
زهرات مثلت عشاقها	بعيون غرقات فى كراها
فإذا ما الليل أرخى ستره	أطلقت أشباحهم فى منتدلها
مهجًا خفّاقة ملتاعة	وعيونا ظامئات وشفاها
تستعيد الأمس فى لذتها	ولياليها وأشواق رؤاها
تتلوى بينهم مشبوبة	شهوة يلتهم الليل لظاها

وفى هذه الأبيات تبدو ملامح حسيَّة عنيفة تشخِّص نفسية هذه المرأة أكثر وأكثر. وأول هذه الملامح هذا السلوك الشاذ الذى يجعلها «كلما» أحبت رجلا سحرته وحولته إلى زهرة فى أصيص. وحين يهبط الليل تطلق أشباح أحبائها القتلى من الأصص وتروح تراقصهم فى جنون حسى نهم. فهذا المسلك فى ذاته صورة من اشتعال الحواس إلى درجة المرض. ولكى يعمِّق الشاعر هذا الجو الحسى استعمل ألفاظا مثل «سحرته، حضن، الأنفاس، عيونا ظامئات وشفاها، لذاتها، تتلوى، مشبوبة، شهوة يلتهم الليل لظاها» ونحوها. وبالبيت الثامن عشر من القصيدة يدخل مسرح الأحداث شخص ثانٍ، هو الشيطان وكان قد قدم لدخوله فى أوائل القصيدة بقوله:

قيل لا يذهب عنها كيدها غير شيطان ولا يمحو رقاها

وها هو ذا الشيطان قد أقبل. وبعينيه يُتاح لنا أن نرى ما لم يمر من حياة هذه «الغانية» عندما يقف الشيطان يتطلع مندهشًا إلى الوادى الجميل الذى يحيط بمسكنها العجيب، وهذا وصف الشاعر له:

أي وادٍ رائع أحجاره | تحـذر الريح عليهم سراها
أي قصرٍ باذخٍ في قمة | تحسب الأنجم من بعض ذراها
ودروب حولها ملتفة | كأفاعٍ سمرت في منحناها
وبروج لحمام زاجل | هو بالأقدار يهفو من كواها

والنبرة التي تغلب على هذا الوصف هي نبرة الرعب تنم عليها الألفاظ «رائع»[٣٦٧] و«تحذر» و«الأفاعي» و«سمرت» و«الأقدار»، ومن ثم فإن وادي هذه الغانية مخيف، وأحجاره ملساء حتى لتخاف الرياح أن «تسرى» عليها. وهو فوق ذلك عالٍ علوا شاهقا يصل النجوم، وهذه الصفة توحي بأن الغانية تسكن بعيدًا عن أنظار البشر في قمة خلف عالمنا، أو بين النجوم، وهذا مناسب لطبيعة الحكاية. ثم إن دروب هذا الوادي في تلويها وانحناءاتها تشبه أفاعي مسمرة في المنحنيات، وهي صورة مخيفة تعمق جو الرعب. أما حمام الزاجل فقد اتخذه الشاعر رمزا للقدر الذي يكمن في بروجه يترصد الحياة والأحياء لينقض في اللحظة المرسومة ويودي بالعمر.

ولكنَّ الذي يلفت نظر الشيطان في هذا الوادي العجيب، هو منظر تلك «الأصص» الذهبية المرصوصة على جوانب الممرات وقد نبت فيها زهر معجب غريب له «شفاه» تدعو إلى «القطاف»:

فجنى ما شاء حتى لم يدع | في أصيصٍ زهرة إلا جناها

وهكذا يعتدي الشيطان- دونما قصد- على أعز ما تملكه هذه الغانية الساحرة، فيقطف أزهارها المسحورة جميعًا، ويقف ذاهلاً يتطلع إليها، وهي تلامس الثرى فتستحيل (دمى حية تستبق الباب)، ويفك السحر عن العشاق فيهربون من أسرتهم القاسية تحت بصر الشيطان المحيرِّ الذاهل.

ويقبل الليل وتنبت في أبهاء القصر مائدة حافلة عليها كل ما يُشتهَى من «صحاف كتهاويل الرؤى» وسواها، وبينما يقف الشيطان متطلعا إلى المائدة والأبهاء مبهورا تقبل ساكنة القصر وتقف قريبة منه بحيث يراها ولا تراه. ويعطينا علي محمود طه تفاصيل إحساس الشيطان وهو يراها أول مرة:

يا لها من فتنة قد صوِّرت | في قوام امرأة راع صباها
طلعت في هالةٍ من خضرة | وعيون يترقرقن مياها

ونادت المرأة أحباءها أن ينهضوا من أصص الزهر إلى السهر والقصف فلم يجبها منهم أحد، وارتعشت وأدركت أن قوة جبارة تفوق قوتها قد عبثت بعالمها وانتهكت حرمة أسرارها. والتفتت تبحث بعينيها فرأت الشيطان منتصبًا وما زالت يداه نديتين بماء الورد وعطر الزهر المقطوف.

عند هذا تلتقى القوتان الرهيبتان: قوة الساحر المتحدية، وقوة الشيطان الذى يستطيع أن يبُطل كل سحر. أما الساحرة فهى تلجأ إلى أقصى ما تملكه من سحر فترفع عصاها الجبارة فى وجه الشيطان، وهى العصا التى تستحيل إلى جمجمة تقتل كل من ينظر إليها. ولكن الشيطان «يتقيها» وينجو. وحين تدرك الغانية معنى هذا تقف صامتة ذاهلة. وعندما تمر الدقائق وهما ساكتان، يتطلع أحدهما إلى الآخر، يقع شىء لم يكن فى حساب أى منهما:

وسجا بينهما الصمتُ الذى	يتغشّى الأرض إن حان رداها
والتقت عيناهما فاستروحا	راحة من قبلها ما عرفاها
عرفت من هو فاستخذت له	ورأى من هى فاستحيا قواها

وسألته أن يردّ عليها زهراتها فاعتذر إليها بأنه لا يستطيع لأن ردّ الروح من أمر الله وحده. واستشعر الشيطان الحزن لأنه لا يقدر أن يلبى رغبتها، وصارحها بهذا الحزن. والظاهر أن استسلامه لها هذا، قد أرضى كبرياءها وهز نفسها فاندفعت إلى الاعتراف بين يديه بكل ما اقترفته من ذنوب:

زهراتى تلك ما كانت سوى	شهوات جسمى الطاغى نماها
قهرتنى واستذلتنى بها	غيرةٌ ينهش قلبى عقرباها
وأنانية أنثى لم تطق	فاتنًا تملكه أنثى سواها
قد صنعتَ الحق: قد عاقبتنى	فارحم المرأة فى ذل هواها

وبكت المرأة وبكى الشيطان وتصافحا على الحب والتفاهم.

***

هذا ملخص الحكاية التى قامت عليها القصيدة، فماذا أراد على محمود طه أن يقول بها؟ ما الرموز التى تكمن وراء سياقها وتفاصيلها؟ لابد لنا، أولا، أن نشير إلى

أنه لا يريد أن تكون هذه الغانية رمزًا لجنس المرأة، والدليل الدامغ على ذلك أنه قدم للقصيدة ببيت أبى العلاء المعرى:

لحاك الله يا دنيا خلويًا   فأنت الغادة البكر العجوز

ومن هذا نعلم أن الغانية ترمز إلى «الدنيا»، ومما يؤيد ظننا هذا صفاتها التى وردت فى القصيدة ومنها وصفه لها بأنها عجوز صبية فى الوقت نفسه.

ويبدو لنا أن على محمود طه، فى أساس قصته هذه، متأثر كل التأثر بالقصص العربية القديمة فى ذم الدنيا، لأن تشبيه الدنيا بالغانية الشهوانية وارد بكثرة فى كلام الزُهاد، فمن ذلك قول قطرى بن الفجاءة: «لا تغتروا بالدنيا فإنها غدَّارة خدَّاعة، وقد تزخرفت لكم بغرورها وفتنتكم بأمانيِّها، وتزينت لخطّابها، فأصبحت كالعروس المجلوة، العيون إليها ناظرة، والقلوب عليها عاكفة، والنفوس لها عاشقة، فكم من عاشق لها قد قتلت، ومطمئن إليها خذلت»[٢٦٨] فإن فى هذا النص ملامح واضحة من غانية على محمود طه.

ويذهب الدكتور زكى مبارك إلى أن تشبيه الدنيا بامرأة تشبيه صوفى، وأن مَردَّه إلى كلمة أُثرت عن المسيح عليه السلام إذ رأى الدنيا فى صورة عجوز عليها من كل زينة:

المسيح – كم تزوجتِ؟

العجوز – لا أحصيهم.

المسيح – فكلهم مات عنك؟ أو كلهم طلقك؟

العجوز – كلهم قتلته.

المسيح – بؤسًا لأزواجك الباقين كيف لا يعتبرون بأزواجك الماضين[٢٦٩].

هذا، فيما يلوح لنا، أصل القصة التى عرضها على محمود طه، ومنه اقتبس الرمز. وأما التفصيلات فلعلها من خياله، لأن بينها وبين تفصيلات هذه «العجوز» فروقًا ظاهرة، منها أنها لا تملك «أزواجًا» بل «أحباءً» وعشاقا. وهى لا تقتلهم وإنما تسحرهم إلى أزهار فى أصص من ذهب حتى إذا جَنَّ الليل بعثتهم من مراقدهم لتغرق فى لذّات الحواس بين الطعام والشراب والرقص والتعذيب. وقد أضاف الشاعر

شخصية الشيطان الذى يقع فى غرام الغانية ويقيم معها حلفًا على الصداقة. وفى وسعنا أن نستخرج ما ترمز إليه هذه الإضافة لأن الدنيا- وفق النظرة الزاهدة- حليفة الشيطان بما فيها من غرور وشر.

ومثل هذا المعنى وارد فى حكايات الزهاد:

غير أن الذى يصعب تعليله، فى حكاية على محمود طه هذه، هو لمسة الرقة والارتفاع والحنان التى يضفيها على شخصيتيه فى خاتمة القصيدة. فإنهما يبكيان معًا بعد أن يشتركا فى الإحساس بالحزن والأسى، ونحن نرى أن على محمود طه يحترم البكاء والحزن ويعتبرهما من وسائل التطهير للنفس الإنسانية. فماذا إذن أراد حين جعل الغانية والشيطان يبكيان؟ أتراه أراد بذلك أن يكسب شخصيتيه إحساسًا إنسانيًا ما لكى يجعل لهما فى نفس القارئ شيئًا من العطف؟.

إن هذا السؤال الأخير يضعنا مواجهين لمشكلة فنية فى قصيدة (امرأة وشيطان) فإنها، باعتبارها الأدبى، تعد أثرا غير جميل، لا لأن تصوير الشناعة الخلقية يتعارض مع الفن، فأنا لا أومن بهذا، وإنما لأن الغانية لا تنال حب القارئ إطلاقا. لا بل إن القصيدة بمجموعها تترك فى النفس أثرا قبيحًا، لا تخفف منه قوة اللغة التى عبر بها الشعر عن مختلف جوانب الحكاية، ولا التحليل النفسى عبرها. وما من أثر أدبى قط إلا ويكون فيه شخص أثير إلى قلب الشاعر والقارئ بحيث ينال العطف ويخفف شناعة المواقف وقسوة الأحداث.

مثال ذلك أن شللى الشاعر الإنكليزى قد كتب مسرحية موحشة مظلمة عنوانها «The Cenci»، وقد صور فيها حادثا كله قبح حيث نرى أبًا مجرمًا يغتصب ابنته الشابة. ولا ينقذ هذه المسرحية إلا براءة الفتاة وجمال روحها ورقة أحزانها بحيث تمتلك عطف القارئ وحبه وبذلك يخف أثر الشناعة فى النفس. ومثل ذلك موفور فى مسرحيات شكسبير ومثالها مأساة «الملك لير» وفيها أحداثٌ شريرة قبيحة كل القبح، وأشخاص سود الضمائر لا مشاعر إنسانية لهم، وإنما يحتفظ المؤلف باستمتاع القارئ والمشاهد بلمسات الحنان والمحبة والطيبة فى أشخاص الملك لير وابنته كورديليا والمهرج، فإن هذه الشخصيات الرقيقة تخفِّف وقع عنصر العذاب والاشمئزاز. أما علىٰ محمود طه فقد قدَّم لنا غانية شريرة قبيحة النفس والمسلك، وجعلها تقع فى

حب الشيطان وتتحالف معه وبذلك نجح فى استثارة اشمئزاز القارئ ثم تركه معلقًا يعانى الضيق ولا يستطيع الخروج منه.

فى الواقع إن هذا هو السبب فى أن قصيدة «امرأة وشيطان» رغم إحكام صياغتها وقوة تفاصيلها بقيت غير محبوبة عند القراء، ولعل الشاعر أراد أن يرفعها عن هذا المستوى عندما جعل المرأة والشيطان يبكيان، غير أنه - حتى إذا كان قصد ذلك - قد هدم ما بناه، بالبيت الأخير من القصيدة:

ويكى الشيطان يا لامرأة　　أبكت الشيطان لما أن رآها

فإن التعليق فى هذا البيت مبنى على أن الشيطان هو الشيطان بكل ما نعرف له من صفات شرّيرة مقيتة، فإذا كانت الغانية قد أبكته فهى ولا ريب أكثر شراً وقبحاً منه.

ولابد لنا من أن نشير إلى احتمال قائم بأن يكون على محمود طه قد صوّر شخصية الغانية - بعد أن استقى الرمز بها للدنيا من حكايات الزهاد العرب- على نسق شخصية الساحرة الإغريقية «سيرسى»، التى كانت تسحر البشر وتحولهم، تصويراً يجعلها على نسق غانية على محمود طه، فإنها حين تعشق رجلا تقربه حتى تسأمه وإذ ذاك تسحره وتتركه يتعذب(٢٧٠).

الفصل الثانى
مطوّلة "الله والشاعر"

تتصف «الله والشاعر» بما يتصف به كثير من شعر على محمود طه من تطلع إلى الأعالى والذرى وولع بالجانب الروحى من حياة الإنسان، ولقد سماها «الله والشاعر» فرسم لها منذ العنوان جواً من الجلال والروحانية يكاد يأخذ بالقارئ، حتى قبل أن يقرأ القصيدة، بما تشتمل عليه من طموح وارتفاع وعمق. وحين نتجاوز العنوان ونتوغل فى أبهاء القصيدة نجد فيها شعراً بديعاً يجتمع له العنصران اللذان لا يسهل أن يجتمعا فى الشعر: الانفعال المتوهج الأصيل، والفكر الفلسفى العميق. نعم إن فى العربية كثيراً من الشعر الفلسفى، غير أن الفلسفة فى أغلب هذا الشعر، قد جاءت على حساب الشعرية والموسيقى. ولعل أبا العلاء المعرى قد نظر إلى هذا المعنى حين قال «أبو تمام والمتنبى حكيمان وإنما الشاعر البحترى». فكأن الحكمة – وهى فلسفة مركزة تركيزاً كثيفاً– تتعارض مع الشعرية والشاعرية بحيث لا يجتمعان. وهذا عين المعنى الذى تنتهى إليه مطولة جميلة للشاعر الإنكليزى جون كيتس يحكم خلالها بوجود تناقض بين الفلسفة والشعر. قال:

«ألا تهرب الرؤى السحرية جميعًا بمحض لمسة من الفلسفة الباردة؟ إن الفلسفة تقلّم أجنحة الملائكة، وتقتل كل سر بالقاعدة المرسومة والخط. إنها تفرغ الجو المشحون بالأطياف وتنقض نسيج قوس قزح»(٢٧١).

وتقع مطولة «الله والشاعر» فى عشرين ومائتى بيت، استعمل فيها على محمود طه البحر السريع ذا الشطرين فى مقطوعات ثنائية يشترك فيها الصدران بقافية والعجزان بقافية كما يبدو من هذا النموذج:

من عبَراتى صُغتُ هذا المقال	ومن لهيب الروح هذا القلم
ملأت منه صفحات الليال	فضمنت كل معانى الألم(٢٧٢)

وقد بنى الشاعر هيكل القصيدة العام على أساسٍ منَ العاطفة والنغم دون أن يستند إلى تقسيمات لفظية مثل العناوين وسواها، ومعنى هذا أننا نميز الفصل الواحد من المطولة عما يليه بمجرد تغير النبرة أو ارتفاع مستوى العاطفة. وهذا، فى رأينا،

هو البناء الأصح للمطولات الشعرية، حيث يفصح الشاعر عن نفسه دون أن يرتكز إلى تعليقات نثرية موضحة.

موضوع المطولة وبناؤها العام

تلاحظ فى قصيدة «الله والشاعر»، على أساس النبرة والجو، ستة أقسام تختلف فى أطوالها ونبراتها وأجوائها. وسندرس هذه الأقسام فيما يلى بتلخيص مضمونها والتعليق عليه:

يشمل القسم الأول من المطولة الأبيات (١-١٨) وفيه يرسم الشاعر جواً عامًا يعبر فيه تحت الدجى وهو يجابه المسافات بالعنصرين: الآدمية والشقاء. وتعصف الرياح وتقصف الرعود فى مسمع الشاعر، وينتهى من تجواله فى الظلام بأن يقف متطلعًا إلى السماء:

فى وقفةِ الذاهل ألقى عصاه	مولِّى الجبهة شطر الفضاء
كأنما يـرقى الدجى ناظـراه	ليستشـفّا ما وراء السمـاء
يسقط ضوء البرق فى لمحه	على جبينٍ بـاردٍ شاحـبِ
ويستثير الـبرد فى لفحه	ناراً تلـظى فى فمٍ ناضـبِ

ويشير هذا المقطع إلى صفة بارزة نلحظها فى شعر على محمود طه عمومًا وهى حرصه الدائم على أن يضع (الإنسان) مواجها للامتداد والسعة والعظمة. فهاهو ذا هنا يوقف الشاعر- وهو عنده رمز الحكمة والنور والإنسانية الكاملة - مواجهًا للفضاء العظيم بكل أبعاده اللانهائية. ثم يجعل الدجى مرتقى شامخًا يريد الشاعر أن يسمو فيجتازه. إلى أين؟ إلى حيث يستشف ناظراه مثله فى سائر شعره، ممتلئ النفس بحنين العظمة وحرقة السمو. ومنذ هذا المقطع يبدأ بحثه عن القمم العليا فلا يقنع بأقل من أن يستشف ما وراء السماء.

وما يكاد الشاعر ينتهى من تعيين هدفه من التجوال تحت الدجى حتى يعود إلى وصف أحاسيسه وما حوله فيخبرنا أن البرق يسقط منه على برودة وشحوب وأنه يحس البرد والعطش. ولعل هذه العودة تبدو أشبه بفوضى فكرية تجعل الشاعر يسىء ترتيب معانيه فى هذا القسم من القصيدة. أفلم ينتهِ من وصف المشهد والأحاسيس

قبل أن يتحدث عن الغاية؟ وإذن فلماذا عاد إلى الحديث الأول؟ فى الواقع أن الشاعر يلتفت بهذا التفاتة غير واعية إلى جسده. فما يكاد يحس حماسة الارتقاء الروحانى نحو السماء وما وراءها حتى يلمع البرق وتعصف الريح لتذكره بأن له جسداً يبرد ويشحب ويعطش، وبذلك يحول دون صعود الروح الطموح إلى القمم العليا. وتشير هذه اللفتة إلى اتجاه القضايا التى جاء الشاعر يستعرضها بين يدى خالق السماء والأرض وموضوعها، كما سنرى الصراع بين روح الإنسان وجسده.

ويشمل القسم الثانى الأبيات (١٩-٩٥) وفيها يرفع الشاعر إلى الله ما سماه فى الفقرة الأولى «شكاية الخلق إلى الخالق»، وتؤلف هذه الشكاية جوهر القضية الفكرية التى تطرحها القصيدة وهى- كما سنرى- ضرب من الآلام العامة التى يشترك فيها البشر جميعًا دون أن يختص بها الشاعر، وتبدأ هذه الفقرة بالمقطع التالى يخاطب به الشاعر خالقه:

لا تعدنى يا رب فى محنتى	ما أنا إلا آدمىٌّ شقى
طردتَنى بالأمس من جنتى	فاغفر لهذا الغاضب المحنقِ
حنانك اللهم لا تغضب	أنت الجميل الصفح جم الحنانْ
ما كنتُ فى شكواى بالمذنب	ومنك يا رب أخذت الأمان

ولنلاحظ أن ضمير المتكلم فى هذه الأبيات لا يعنى الشاعر وحسب وإنما يتسع حتى يشمل البشرية كلها؛ فكأن الشاعر يمثل الإنسانية.

ويعطينا على محمود طه هنا ما يقصد بوصفه لنفسه بالآدمية والشقاء وهو الوصف الذى مرَّ بنا فى افتتاحية القصيدة، ويخص الطرد من الجنة بالذكر وهو حادث يتذكره الشاعر بالغضب والحنق. وحين يحس أنه إنما يغضب بين يدى الله القوى المتعال ينبرى ليقيم مكانه إحساس العبد الغاضب المتمرِّد على ربه صلة من الرحمة والحنان يسبغها الخالق الغفور الرحيم على عبده.

ولعل القارئ يتساءل: متى أخذ الشاعر الأمان من الله فى أن يشكو ويعتب إلى درجة التمرد والحنق؟ والحق أن على محمود طه لا يضع فى المطولة نص جواب صريح على هذا، فلابد لنا أن نستشفه نحن بربط المعانى واستنتاج التعليلات، وأمامنا لذلك تعليلان اثنان نبسطهما:

١- يقول الشاعر فى البيت الثامن بعد المائة إن الله قد أرسله إلى الأرض لكى يغنيها «لحن السماء». فالشاعر إذن نوع من «الرسول» من الله إلى الوجود جاء يؤدى رسالة الجمال والخُلق والإحساس.

ولكل رسول دالة على أن من أرسله لما يملك من ثقته ومحبته. وذلك نوع من «الأمان» أخذه الشاعر من الله.

٢- للشاعر أسوة بالمتصوفة من جماعة الحب الإلهى، وهم، حين يشتد بهم الوجد، يرتفعون إلى مرتبة من الإحساس بأن الخالق يبادلهم حبهم ومواجدهم، وهم يستندون فى هذا إلى الآية الكريمة: «فسوف يأتى اللهُ بقومٍ يحبُهم ويحبونه» ومع أن على محمود طه، فيما نعلم من شعره، لم يتصوف يوماً، إلا أنه خاصة فى آثاره الأولى كان كثير الذكر لله شديد الحب له، وحسبنا مطولة «الله والشاعر» دليلاً على منحاه هذا، فلا يستبعد من مثله أن يسعد بمثل هذا الإحساس الجميل بأن الله قد أعطاه الأمان لأنه يرعاه رعاية خاصة.

وفى هذه الفقرة يعرض الشاعر قضية البشر على الخالق، وهو يلخصها بأنهم يعانون تمزقًا نفسيًا سببه الصراع القائم بين أرواحهم المتحدرة من مصدرها الإلهى وأجسادهم الخاضعة لتحكم الغرائز الدنيا. على أن جوهر المشكل، مع ذلك، ليس هذا الصراع، وإنما هو الإحساس بأن الله يعاقب على الاستسلام إلى الغريزة الدنيا. وعند هذا ترتفع أسئلة الشاعر العاتبة بين يدى الخالق:

ما كنت إلا مثلما ركبتْ	غرائزى ما شئت لا ما أشاءْ
فلتجزها اليوم بما قدمت	وإن تكن مما جنته براء
وفيم تجزى وهى لم تأثم	ألست أنت الصانع الطابعا؟
ألم تسمْها قبل بالميسم	ألم تصُغ قالبها الرائعا؟
الخير والشر بها توأمان	والحب والشهوة فى طبعها
حواء والشيطان لا يبرحان	يساقطان السحر فى سمعها

ونكاد نحس فى هذه الأبيات نبرة خيَّامية، بمعنى أنها تردد عين الشكوى التى اشتهر بها عمر الخيام فى احتجاجاته المعروفة على الدين والقدر. غير أن بين شاعرنا المعاصر والخيام فروقًا ظاهرة تجعلنا نميل إلى أن نقطع بأنه لا يصدر فى نبرته هذه

عن تأثر بالخيام وإنما تقوده إليها اندفاعات ذهنه وعواطفه الشخصية. وأبرز دليل على ما نقول أن على محمود طه يكتب بروح من يؤمن إيمانا عميقا بالله، فلا يختم مطولته إلا بمشهد خاشع مؤثر من الابتهال إلى الخالق يرفعه هو والبشرية كلها من بين سحب البخور وأمواج الدموع الحارة التى تغسل النفوس من ذنوبها. ومثل هذه الروح بعيدة حق البعد عن جو رباعيات الخيام التى تصل إلى درجة عصيان الخالق حتى لقد قال:

يا إلهى أنا من قد برأتنى قدرتكْ
فترعرعت عزيزاً ذللتنى نعمتك
سوف أمضى فى المعاصى جاهداً عشرين عاما
لأرى معصيتى أكبر أم مغفرتك(٢٧٣)؟

وأما على محمود طه فإنه يجعل الإنسان ضحية للفطرة التى كتبت عليه ولا يد له فيها، وبهذا يدافع الشاعر عن البشر بين يدى الخالق. ثم هو يرى للمعصية البشرية عذراً ثانياً. فالإنسان إنما يقع فى الإثم لأنه يريد أن يفر من آلامه الروحية بأن يغرقها فى بحر اللذة، وكأن متع الحس مهرب له من عذاب الروح. وأكبر ألم عند على محمود طه هو ألم الشعور بالموت المتربص وراء الليالى يرتقب فرصة ليثب فيها ويقضى على الإنسان إلى أبد الزمان:

أيصبح الإنسان هذا الرميم	والجيفة الملقاة عبر التراب؟
أيستحيل الكون هذا الهشيم	والظلمة الجاثم فيها الخراب؟

نحن إذن بإزاء مشكلة الموت يحسها الشاعر بعمق ويتألم لها فلا يجد مهرباً من العذاب إلا إلى ملذات الحس يلتمس فيها النسيان. إنه ليجزع أمام هذا الفناء الرهيب الشامل الذى تنتهى إليه الحياة ومعالمها وأشخاصها جميعا، وهو يجزع أمام عمق السر الذى يحف بالموت وبالحياة نفسها، فهل يُلام إذا ما التمس التشاغل والسلو؟(٢٧٤).

وحين ينتهى الشاعر من إلقاء «دفاعه» عن الإنسان بين يدى الله يختتم خطابه قائلا:

هأنذا أرفع آلامه	إلى سماء المنقذ الأعظم
أنا الذى ترسل أنغامه	قيثارة القلب ونار الفم

وعند هذا نصل إلى القسم الثالث الذى يشمل الأبيات (٩٥-١١٨) وصفة هذا القسم أنه يمثل ارتخاءً مريحًا بعد القسمين السابقين اللذين سادهما التوتر والعذاب والشكوى، وكأن الشاعر يتعب من حدة الصور وأوصاف الشقاء فيفىء إلى واحة روحية ليستريح. وأين يجد الشاعر راحة الفكر إن لم يكن ذلك فى عالم الشعر وخيالاته العذبة الرقيقة؟؟ وينطلق فعلا فى تلك الأفياء الهادئة تصحبه كآبة خفيفة أحيانا كما فى هذه الأبيات الجميلة:

يا رب ما أشقيتنى فى الوجود	إلا بقلبى ليته لم يكن
فى المثل الأعلى وحب الخلود	حمّلته العبء الذى لم يهن
خلقته قلبا رقيق الشغاف	يهيم بالنور ويهوى الجمال
حلت له النجوى ولذ الطواف	بعالم الحسن ودنيا الخيال

إن هذا القسم ذا النبرة الهادئة المرتخية، ضرورى لبناء القصيدة الفنى، لما يحدثه من تنويع النبرة والجو من جهة، ولما يمنح القارئ من فرصة للراحة بعد حدة الانفعال من جهة أخرى. وكل فن جيد لابد أن تتناوب فيه فترات التوتر والارتخاء تناوبًا منتظمًا.

وفكرة هذا القسم الثالث أن الشاعر يعزى العالم عن حزنه، بأغانيه، فهو يقضى حياته يطوف بالجنان بين مطارف النور والندى، يستقبل الضحى بالترنيم وتتعاقب عليه الفصول وهو يردد أنغامه وفجأة يرن صوت النذير وتتغير نبرة القصيدة.

ويشمل القسم الرابع الأبيات (١١٩-١٦٤)، وفيه يتحدث الشاعر عن آلامه الخاصة بعد أن عرض فى القسم الثانى، قبل الاستراحة، آلام البشر العامة. وفى هذا القسم يعود التوتر لأن الشاعر يستيقظ من مرحلة الفكر البرىء التى عاشها فى صباه يوم كان يتنقل فى ليالى الشرق ظانًا الوجود جمالاً خالصًا لا يشوبه نقص ولا ألم:

الكون يبدو وادعًا هانئا   كأنه الفردوسُ فى أمنه

وتبدأ «اليقظة القاتلة» - كما يسميها الشاعر- حين يدرك أن هذا المظهر الفردوسى الوادع للكون ليس حقيقيا وإنما توحى به «النظرة العاجلة» السطحية، فإذا «حدّق» الشاعر تحديق الوعى صدمته الحقيقة المرة:

ما كان إلا ريثما حدّقا   حتى جلت دنياه عن سرها

وما سر الدنيا الذى تفضحه النظرة المحدِّقة المتأملة؟ إن الشاعر يلخصه بقوله: «الذئب والشاة وحرب البقاء»، وقصة الذئب والشاة معروفة، محتواها قتلٌ دامٍ بالباطل والبهتان ودم طاهر برىء يخضب أديم الثرى، ومقتول يصرخ وقاتل يقسو. ثم يُقبِل الليل ويخفى معالم الجريمة ويضيع السر وراء صمت الليالى، وتمضى الحياة كأن لم يكن ظلم ولا دم.

ويصحو الشاعر من هذه التجربة الأولى مروعًا فيهيم فى الأرض على وجهه يبحث عن الأمن والسلام والرضا. وما يلبث حتى يصل إلى روضة ذات ظلال ومياه فيتخذ فيها مجلسًا على ربوة شعرية يمر بها النسيم وتستغرقه فرحة هذا الجمال الهادئ الموحى. ولكنه سرعان ما يستفيق على صدمة تهز أعماقه، حين تقع عيناه على صلٍ يهاجم عشًا فيمزق ما فيه من صغار الطير بأنيابه وعند ذاك تدور الدنيا بالشاعر ويسد عليه الألم باب كل جمال، ويتقزز من الطبيعة التى تصبح عنده رمزًا للدم المسفوك. ثم يسرع هاربًا من هذا الجمال الذى تمده الطبيعة شرَكًا للأبرياء:

يا ضلة الشاعر أين النجاه؟	وأين أين المنزل الآمنُ؟
أكل وادٍ طرقته خطاه	طالعه منه الردى الكامنُ
حتى إذا ضاقت عليه السبل	وعز فى الأرض عليه المقامْ
أوى إلى كهفٍ بسفح الجبل	عساه يقضى ليله فى سلام

وهكذا يبدأ الشاعر بعد تجربته الثانية، مرحلة جديدة من البحث عن السلام والأمن. ولعل الكهف يرمز إلى فرار الشاعر من ألم الحياة وهروبه إلى مأوى منعزل. غير أن الإشكال ما يلبث حتى يلحق به حتى إلى الكهف فإذا زلزال مدمر يثير البحر وترجف له الأرض وتعصف الرياح حتى كأن يوم الحشر قد أزف. وحين يستقر العالم الثائر ويطلع النهار يخرج الشاعر من مكمنه فإذا الدنيا قد أصبحت قاعًا صفصفًا يخيم عليه صمت القبور، وعند هذا تنتهى تجارب الشاعر المثيرة الثلاث وتصل القصيدة إلى نقطة جديدة.

ويشمل القسم الخامس الأبيات (١٦٥-١٩٩)، ولعل فى وسعنا أن نسميه «المرثية». ذلك أن الشاعر يبدأ بعد خروجه من الكهف بالطواف بالأرض فما يكاد يرى ما ترك الزلزال من خراب مخيم حتى ينطلق يرثى العالم والبشرية رثاء مؤثرا.

مررت بالبلـدان مستعـبراً	أبكى الحضارات وأرثى الفنون
أنقاضـها تملأ وجه الثرى	وكنّ بالأمس مثار الفتون
أتى على اليابس والأخضر	الموج والنوء وسيل الحمم
يا رحمة الله اهبطى وانظرى	ما حصد الموت ودك العدم

وخلال ذلك يبتهل إلى الله أن يحيط العالم برحمته مصوّرا فى نجواه منظر المحتضرين الصارخين وصور الموتى المبعثرين على الثرى.

وهنا يتساءل الشاعر عن سبب هذه المحن كلها. أيريد الله بها أن يتذكر البشر وجود السماء كلما نسوها أو تغافلوا عنها؟ أم هى ضربات يقصد بها أن تلين قلوب القساة الشرسين من البشر؟ أم لعلها موجة تطهير جاءت تغسل آثام الكون؟ ومهما يكن السبب فإن الشاعر يبحث عن الحل الذى ينقذ الإنسانية من عذابها فلا يجده إلا فى الدعاء والضراعة إلى الخالق الذى يستطيع، هو وحده، أن يرفع هذا الشقاء الداكن عن الأرض. وعند هذا تبدأ المطولة بالانحدار نحو الخاتمة.

ونصل إلى القسم السادس وهو يشمل الأبيات (٢٠٠-٢٢٠)، وفيه يرسم الشاعر مشهد صلاة جامعة تصليها البشرية كلها. والحق أن هذه الفقرة الأخيرة أروع الفقرات الست لما احتوت عليه من عاطفة محرقة عميقة، وألم إنسانى زاخر، ومشاهد كبيرة ذات امتداد وسعة. والنبرة العامة فى الفقرة هى نبرة ضراعة حارة يرسلها البشر إلى السماء بحناجر ملتهبة شققها الألم وعيون أحرقتها العبرات.

ويوجِّه الشاعر الخطاب فى بداية القسم إلى البشر جميعا:

يا أيها الغادون والرائحون	فى شُعَب الأرض وليل الهموم
تمسون أشتاتا كما تصبحون	والشمس حيرى فوقكم والنجوم

وهو مقطع يستوعب جماعات كبيرة ومسافات أكبر، فالخطاب موجَّه إلى البشر كلهم، فى شعب الأرض. ولا يقف الأمر عند الأرض وإنما يتسع حتى تدخل الشمس والنجوم فى إطاره. ويسأل الشاعر هذه الجماعات الكبيرة أن تتجمع وترسل صيحة واحدة هائلة إلى الخليقة والشمس.

قولوا لها يا من شهدت الحياه   من أين تلك النظرة الجامدة؟

ويبدو أن هذا السؤال يتضمن ألم الشاعر- وهو ممثل البشر- من جمود الطبيعة بإزاء عذاب الإنسان، حين تصبُّ أهوالها وتقتل الآلاف دون أن ينبض قلبها بالشفقة. وما يلبث السؤال حتى يجد جوابه، وإذا الطبيعة مسيَّرة لا إرادة لها لأنها إنما تجرى بأمر القضاء.

ويدعو الشاعر إخوانه البشر إلى أن يجمعوا الأزهار والغصون وكل ما يحيون ويملأوا بها مجامر النار تقربا إلى الله، ثم يرسلوا مع البخور والعطور ضراعة لهيفة إلى الخالق، لعل السماء تفتح أبوابها، وهى لا توصدها فى وجه مثل هذا الابتهال المخلص.

وتنتهى المطولة بهذه المقاطع:

يا أرض ناديتُ فلم تسمعى	أنكرتِ صوتى وهو من قلبك
لا تفرقى منى ولا تفزعى	من شاعرٍ شاكٍ إلى ربك
أيتها المحزونة الباكية	لا تيأسى من رحمة المنقذ
لعل من آلامك الطاغية	إذا دعوت الله من منفذ
فابتهلى لله واستغفرى	وكفِّرى عنك بنار الألم
وقدّمى التوبة واستمطرى	بين يديه عبرات الندم

ويلاحظ أن الشاعر قد اختتم القصيدة بالعودة إلى مخاطبة الأرض التى بدأ بها القصيدة. وذلك يوحدها ويكمل هيكلها فكأن الأرض هى الموضوع الكبير وراء القصيدة ولذلك يشعرنا الشاعر بها فى البداية والخاتمة معا.

مغزى المطولة

تقدم قصيدة «الله والشاعر» بحثًا فلسفيًا فى إطار من الشعر والصور والعواطف. وهى فى مجمل موضوعها، تعرض أزمة روحية يمر بها الشاعر فيتشكك فى عدل الخالق ورحمته، ومن ثم يستميحه العذر فى أن يسأل ويناقش، ولذلك يقف تحت الظلام فى مساءٍ عاصف موحش مفكرًا فى الكون والإنسان مستعرضًا حياته الشخصية وحياة البشر. وينتهى البحث بالشاعر إلى أن الألم ضرورى فى الحياة

لتطهير القلوب وإلانتها، وأن البشر على ضلال فلا سبيل إلى الخلاص إلا بالابتهال إلى الله وغسل النفوس بالدمع والندم والتوبة.

ويوحى عنوان القصيدة «الله والشاعر» لمن يقرؤه أنها تتناول عواطف صوفية يحس بها الشاعر نحو الخالق، ومن ثم فهى لا تمس أحدًا سواه. على أن السياق يخالف هذا المعنى، وإنما يتناول الشاعر فيها موضوع الصلة بين الله والبشر جميعًا. وإذن فلماذا سماها «الله والشاعر»؟

يبدو لنا أن لهذه التسمية تعليلين اثنين ممكنين:

(الأول) أن على محمود طه يؤمن بأن الشاعر هو الخلاصة المثلى للبشر، لأنه يمثل أعلى نماذج الخلق فلا يهدف إلى أقل من خلود الروح والفناء فى الحب الطاهر الشفاف. وعنده أن موهبة الشعر تتعارض تعارضًا واضحًا مع الختل والمجون والزيف. وإلى جانب كمال الخلق الشعرى يمتلك الشاعر حساسية مرهفة وهبها إياه الله، وقد أشار على محمود طه عبر المطولة إلى هذا بقوله:

أنا الذى قدسّتْ أحزانه	الشاعر الشاكى شقاء البشر
فجّرت بالرحمة ألحانه	فاملأ بها يارب قلب القدر

وقوله:

ما الشاعرُ الفنانُ فى كونه	إلا يدُ الرحمة من ربِّه
معزى العالم فى حزنِه	وحامل الآلام عن قلبه

فإذا كان الشاعر كذلك، فمن أجدر منه بأن يمثل البشرية؟ وعلى ذلك يكون العنوان «الله والشاعر» صورة محرفة من عنوان أكبر يكمن وراءه هو «الله والبشر الذين يمثلهم الشاعر».

و(الثانى) من التعليلين أن صورة البشر التى كان رَسمُها هدفَ القصيدة، ليست صورتهم الحقيقية وإنما هى صورتهم عبر نظرة الشاعر إليهم. ولكى نفهم وجه هذا ينبغى لنا أن نلاحظ أن الآلام التى يصفها الشاعر فى المطولة تقع فى صنفين:

١- الآلام الواقعية، مثل تدمير الزلازل والأنواء للبلدان والحضارات وقتلها للبشر. وهذا عذاب يعانيه البشر معاناة فعلية لا أثر فيها للخيال والحساسية.

٢- الآلام العقلية التى لا تحسها الأغلبية وإنما يتعذَّب بها المرهفون من أرباب القلوب الذين يعيشون بعقولهم وأرواحهم، ومثالها امتعاض الشاعر من فكرة «حرب البقاء»، ومن عدوان الذئب على الشاة، ومن الطرد من الجنة. فكل هذه أمور لا يعبأ بها من يعيش بحواسه المادية، وإنما الإحساس بها مرتبة روحانية يبلغها الشعراء وذوو العقول.

وحين نلاحظ أن على محمود طه يعد الصنفين الاثنين من الآلام مما يعانيه البشر أجمعين يلوح لنا أن هؤلاء البشر الذين يصفهم الشاعر ليسوا كما هم وإنما كما يراهم الشاعر. ولذلك كان لابد له أن يسمى المطولة «الله والشاعر» لأن هذه النظرة إلى البشر هى نظرة الشاعر وليست نظرة اعتيادية.

الأسلوب والوسائل الفنية

نظن أن أبرز ظاهرة تستوقف من يقرأ قصيدة «الله والشاعر» أن على محمود طه صوَّر أفكاره فيها بسلسلة من المشاهد والصور تتعاقب أمام أعيننا بحيث لو أراد مخرج أن يقدم المطولة على لوحة «المرئى»[٢٧٥] لاستطاع ذلك فى يسر ونجاح.

تفتتح المطولة بمشهد للأرض تحت الظلام العميق، يسير على دروبها الموحشة شبح إنسانٍ حزينٍ هو الشاعر، وتمتد حول الأرض الخليقة كلها. وسرعان ما تهب عاصفة جبارة فيسطع البرق وتدوى الرعود ويقف الشاعر ذاهلاً متطلعًا إلى السماء، مرسلاً نجواه الحارة بصوت متهدج بالأنات. فهل أبدع من هذا المشهد لافتتاح قصيدة مصورة؟ وما القول فى المشهد التالى الذى رسم فيه الشاعر صورة البشر بعد الزلازل ما بين حىٍ وميت:

أما ترى منفرجاتِ الشفاه	عن آخر الصيحاتِ من رعبِها؟
مازال فيها من معانى الحياه	إيماءة الشكوى إلى ربها
وهذه الأعين نهب العفاء	فى رقدة الموت كأن لم تنمْ
محدّقات فى نواحى السماءْ	تُشهدها هذا الأسى والألم
وهذه الأيدى نحوط الصدورْ	كأنها فى موقف للصلاةْ
لم تنس فى نزع الحياة الغرور	ضراعة ترسمها للإله

إنه لمشهد مؤثر يترك فى النفس إحساسًا من الألم الحاد. وأية صورة شعرية صورة هؤلاء الأحياء الذين لم يبق من مظاهر الحياة فيهم إلا صيحة أخيرة تنفرج بها شفاههم وإيماءة بأيديهم يومئون بها شاكين إلى الله ما يعانون؟ وإلى جوارهم يرقد موتى عيونهم مفتحة وكأنهم ليسوا بموتى، وكأن عيونهم تدير أحداقها فى السماء «تشهدها هذا الأسى والألم»، وموتى آخرون رقدوا وأيديهم تحوط صدورهم وكأنهم يصلون. إنه ليس مشهدًا مرهفًا وحسب، وإنما هو أيضا مشهد عظيم يثير فى النفس الخشوع والرهبة وليس يقدر على وصفه بهذه الدقة والإبداع إلا شاعر موهوب.

وتتصف هذه المشاهد الحية التى يصورها بأنها ملتقطة من أعلى نقطة مكانية وبأنها سريعة لا تتلكأ ولا تبطئ وإنما تندفع فى لمح البصر وتغيب.

ونقصد بعلو النقطة المكانية أن الشاعر يتناول المشهد من قمة الفكر العليا، أو من أعلى ذرى الخيال، وبذلك يصل إلى أن يرى مسافات شاسعة من الوجود وجماعات كبيرة من البشر. ومثال ذلك مطلع «المرثية» التى ندب فيها الشاعر البشرية بعد الزلزال:

مررت بالبلدان مستعبرا	أبكى الحضارات وأرثى الفنون
أنقاضها تملأ وجه الثرى	وكُنَّ بالأمس مثار الفتون

إنه يمر «بالبلدان» بصيغة الجمع لا ببلدة واحدة صغيرة، وهو لا يبكى قتيلاً أو قتلى وإنما يبكى «حضارات» كاملة و«فنونا» شتى. إن أنقاض هذه البلدان والحضارات والفنون تبدو له دفعة واحدة وكأنه يقف على قمة جبل شاهق. ومن مثل هذا الارتفاع يصور الشاعر البشرية فى هذا المقطع:

يا أيها الغادون والرائحون	فى شُعب الأرض وليل الهموم
تمسون أشتاتا كما تصبحون	والشمس حيرى فوقكم والنجوم
مدوا لها الأيدى وولوا الجباه	وأرسلوها صيحة واحده
قولوا لها يا من شهدت الحياه	من أين تلك النظرة الجامده؟

إن فى هذه الأبيات صورة للبشر كلهم فى كل شعب الأرض، ومن فوقهم الشمس والنجوم. والشاعر يخاطبهم جميعًا ويسألهم أن يمدوا أيديهم ويرفعوا جباههم

ويرسلوا صيحة واحدة جبارة يهزون بها الشمس. وتحمل بقية المشهد عين الاتساع والامتداد حيث يتجمع البشر فى الأرض كلها ليقدموا إلى السماء تضحية من الزهر والبخور والدموع. وفى شعر على محمود طه نماذج كثيرة لهذه اللفتة الفكرية فهو شاعر يسمو إلى رسم المشاهد الكبيرة، لأن له ولعًا ظاهرًا بالارتقاء إلى أعلى القمم.

وأما ما نقصد بسرعة المشاهد فهو أن الشاعر يرسمها فى لمحات خاطفة فيستوفى دقائق المشهد فى ألفاظ قليلة مقتصدة دون أن ينقص منه شيئا. ومثال هذا قوله:

ما هى إلا صرخات الفزعْ وصيحة المقتول والقاتلِ
قد انقضى الأمر كأن لم يقعْ وضاع صوت الحق فى الباطلِ

إن الشاعر يصف هنا «الجريمة» التى هزت حياته وأصحته من مرحلة الفكر البرىء المتفائل. وهو يصفها بلمسات خاطفة وصفًا انطباعيًا يستند إلى الحواس. فبدلاً من أن يرسم الحيوان وهو يقتل، يصف صرخاته و«صيحة» القاتل، أى أنه لا يصف الحادث وإنما يصف انطباعه عنه. على أن هذا الانطباع كامل لأنه يكفى لإعطائنا كل ما نحتاج إليه من تفاصيل لمعرفة ما يجرى. إن هناك فزعًا وقاتلاً ومقتولاً ثم انقضى الأمر. وفى قوله «كأن لم يقع» إشعار بأن ذلك تم بسرعة دون أن يترك فى الوجود أثرا يضارع فظاعته. وفى قوله «ضاع صوت الحق» إشعار بأن الحادث كان جريمة لا نتيجة لصدفة. وبهذه العبارة يصدر الشاعر حكمه على الموضوع؛ فلا يكتفى بوصف الحادث فى البيتين وإنما يزيد فيعطينا رأيه الأخلاقى. والحق أنه إيجاز رائع فى كل ما ينبغى أن يكون فى الشعر من تركيز وإيحاء وأثر خُلقى. ولعلنا لا نغفل عما فى التصوير الانطباعى من بلاغة فى هذا الموضع. ثم إن عدم التخصيص بذكر جنس المقتول يوسع معنى الجريمة ويجعلها أشمل، فليس المقصود هو الحيوان الفلانى بعينه وإنما هو القتل عمومًا، و«حرب البقاء» كما يسميها فى موضع آخر.

وآخر ما ينبغى أن يقال عن مشاهد على محمود طه فى هذه المطولة أنها تتصف بالحيوية والحركة حتى تكاد تنطق كما فى هذا المشهد:

مرّ بنهر دافق سلسبيل تهفو القمارى حوله شاديه
فى ضفتيه باسقات النخيل ترعى الشياه حوله ثاغيه

أما باعتباره مشهداً من مشاهد الطبيعة فلعله مشهد عادى فما أكثر ما صوّر الشعراء مثله راسمين صور نهر تحف به النخيل وتتطاير حوله القمارى وتسرح القطعان، وإنما استطاع الشاعر أن يبعث الحياة فى المشهد ويميزه بما أضفاه عليه من أوصاف ونعوت مثل (دافق) و(تهفو القمارى) و(ترعى الشياه). إن كلمة (دافق) تجعلنا نحس الماء يجرى تحت أعيننا، وكلمة (تهفو) تعطينا فكرة أجنحة تصطفق هنا وهناك بلا انقطاع، (بهذا المعنى أرادها الشاعر وإن كان معناها اللغوى غير ذلك) وكلمة (ترعى) تبسط أمام بصرنا صورة قطيع من الشاء يتنقل أفراده على العشب فى غير نظام. وبمعنى آخر نستطيع أن نقول إن هذه الكلمات تقدم «حركة»، بينما تقدم الكلمتان (شادية وثاغية) «أصوات» القمارى والشياه، أما كلمة «سلسبيل» فهى تداعب «الذائقة» لدينا حتى نكاد نحس ماء النهر على شفاهنا. وبعد، أفليس تجمُّع كل هذه الأوصاف الحسية من بصرية وسمعية وذوقية، فى بيتين من الشعر، أمراً ذا دلالة؟ والواقع أن هذه الحيوية صفة ظاهرة فى شعر على محمود طه كله، وللقارئ أن يرجع إلى آثاره يلتمس مصداق ما نقول.

وإلى جانب الصور يستعمل الشاعر وسائل تعبيرية أخرى أبرزها اثنتان: الإيحاء والتشبيه الطويل. وسنقف عند كلٍ منهما وقفة قصيرة للتمثيل.

أما الإيحاء فهو، فى الواقع، صفة كل شعر جيد فالقصيدة تثير من المعانى، بالإشارة المبهمة والظلال ووقع النغم أكثر مما تعطى بالكلمات المباشرة. ولكى نوضح هذا فى المطولة نورد افتتاحيتها على سبيل المثال:

لا تفزعى يا أرض لا تفرقى — من شبحٍ تحت الدجى عابرِ
ما هو إلا آدمى شقى — سموه بين الناس بالشاعرِ

إن ألفاظ هذين البيتّين ترسم مشهدا للأرض وقد خيَّم عليها دجى موحش يسير تحته عابر شقى هو الشاعر. وأول ما يفتننا ويستحوذ على إعجابنا هو هذه «السعة» الممتدة المبسوطة التى يضع الشاعر نفسه أمامها. ذلك أنه يجابه الأرض العظيمة بكل مسافاتها وأبعادها وامتداداتها. وقد استطاع الشاعر أن يعطينا بالإيحاء معنى هذه العظمة فى الأرض. فعل ذلك بتصغيره، بالإيحاء أيضاً، لشخص الشاعر. فقد جعله شبحاً عابراً فسلبته كلمة «شبح» قوة حقيقته الإنسانية، وجعلته

كلمة «عابر» هيكلا عارضا يمر ولا يثبت. وبهذا الإيحاء المقتدر ضخم الشاعر معنى الأرض، وبالتضخيم جعل مجابهة الشاعر لها وحيداً تحت الدجى وجهاً من وجوه القوة الروحية والعظمة الكامنة التى يتصف بها الشاعر. وهى القوة التى يبدو أن الأرض «تفزع وتفرق» منها بحيث يحتاج الشاعر إلى أن يبدأ قصيدته بتهدئتها.

وفى البيت الثانى يكشف الشاعر للأرض سر هذا الشبح العابر المفزع فيخبرها أنه ليس إلا «آدميًا شقيًا» يسميه الناس «بالشاعر»، وبكلمة «آدمى» ينقلنا على محمود طه إلى صميم إنسانية هذا الشبح العابر، وبكلمة «شقى» يعطينا المفتاح العام لنفسيته وهو «الشقاء». وهكذا استطاع الشاعر فى أول مقطع من المطولة أن يعطينا خطوطها الكبرى وهى الأرض والإنسان والشقاء، فهذا «الثالوث» يكوِّن موضوع المطولة إجمالا.

وأما التشبيه الطويل فاقصد به ضربًا من التشبيه يستعمله على محمود طه ويضيف به ابتكاراً وتعقيداً إلى أسلوب التشبيه البسيط الشائع فى أدب عصورنا السالفة. ومثاله هذا المقطع:

هل سمعتْ أذناك قصف الرعود فى صخب البحر وعصف الرياحْ
هل أبصرتْ عيناك ركض الجنود فى فزع المـوت وهـول الكـفاح
إن كنـت لم تبصر ولم تسمعِ فقـف إلى ميـدانها الأعـظمِ
ما بيـن مـيلادك والمصـرعِ ما بيـن نـابى ذلـك الأرقـمِ

وليست مزية هذا التشبيه أن المشبَّه به متعدد- على نحو ما قد يحكم ناقد بلاغى قديم الأسلوب- وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التى درجت قديما. يقول أبوتمام من أبيات جميلة تترك فى النفس صدى لا يمحَى:

ثم انبرتْ أيـام هجـرٍ أردفـتْ نحوى أسىً فكأنها أعوامُ
ثم انقضت تلك السنون وأهلها فكأنـها وكأنهـم أحـلامُ

ويقول ابن سهل الإشبيلى فى بيت مبتكر:

كأن القلب والسلوان ذهنٌ يحومُ عليه معنى مستحيلُ

إن هذين التشبيهين- على جمالهما وأصالتهما- لا يخلوان من التبلد الذى يضفيه الشكل التقليدى للتشبيه، فكأن الشاعر لا يعبر عن مشاعر وإنما يرص حلاً لمسألة رياضية، فيأتى بالمشبه والمشبه به والأداة نصًا فى بيت واحد وبذلك يسلب التشبيه تعبيريّته وإنسانيته ويجعله آليًا رتيبًا. والحقيقة أن التشبيه - بكونه جزءًا من بيت شعرى مضمونه إنسانى- مسألة انفعالية خالصة فيها الوهج الشعورى والحرارة فلا ينبغى أن يُصاغ هذه الصياغة المتوترة العارية. ولم يكن الجمود فى التشبيهات القديمة، ناشئًا عن نقص فى شاعرية الشعراء- فالنموذجان اللذان اخترناهما يدلان على رهافة وخصوبة شعرية - وإنما سببه جمود الصيغة الدارجة للتشبيه، وهو أمر ينبع من العصر كله، وإطار ثقافته وفلسفته، ولذلك لم ينتبه إليه النقاد والشعراء فى تلك العصور، ومعنى هذا أن روح العصر كانت تُملى الصرامة الفكرية فى كل شئ فلم يكن فى وسع أساليب الشعر والتعبير أن تشذ عن الإطار العام. هذا رأينا وقد نُخالَف عليه.

وقد تخطى على محمود طه، الذى هو ابن القرن العشرين من حياة الشعر العربى هذا الجمود فى صيغة التشبيه، كما نلاحظ فى المقطع الذى اقتطعناه. فهو لا يقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعة تشبه قصف الرعود وركض الجنود وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة والجنود الفزعين وصفًا مثيرًا ثم يدعو القارئ إلى أن يشهد ما يشبه ذلك فى حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة. وهذا الأسلوب أكثر شعرية من أسلوب التشبيه القديم، لأنه لا يعطى التشبيه وحسب وإنما يضيف إليه التلوين العاطفى والانفعال، أو لنقل إن على محمود طه يصب التشبيه فى مشهد كامل، وبذلك يفارق الأسلوب الدارج الذى يعطى المعنى وحسب دونما عناية بأثره فى النفس. ولعل علينا أن نتذكر أن التشبيه كان يعد لونًا من ألوان «البديع» يدل على فطنة الشاعر واقتداره على خلق المقارنات الفكرية.

ومن نماذج هذا الضرب من التشبيه الذى برع فيه شاعرنا قوله:

يا أرض ولّى عهد نوح وزال	فمن لك اليوم بطوفانه
مسكينةٌ تطوين بحر الليال	قد عزك المرسى بشطآنه
إلام تطوين عباب السنين	شوقًا إلى فردوسك الضائعِ
غررت يا أرض بما تحلمين	فاستيقظى من حلمك الخادعِ

وابقى كما أنت على موجِه   تمزق الأنـواء منـك الشراعْ
يقـذفك التـيار فى لجُـه   عشواء لا يهديك فـيها شعـاع

لقد التقط الشاعر هنا فكرة سفينة نوح فشبه الأرض بها وجعلها تخوض بحر الليالى الذى لا مرسى له - بينما كان لسفينة نوح مرسى استوت عليه هو الجودى- ثم أكمل التشبيه بوصف الموج والأنواء والشراع الممزَّق والتيار فكان الوصف ناجحًا. وهذا الأسلوب، فى استقصاء أوجه الشبه بحيث يرسم التشبيه مشهدًا شعريًا كاملاً، مألوف فى شعر على محمود طه عمومًا.

الجو النفسى للمطوّلة

تجرى مطولة «الله والشاعر» فى جو متناسق موحد يشبه نهرًا عظيمًا يتدفق دونما كلفة ولا جهد. وقد استسلم الشاعر فيها لانفعالاته الشعرية تقوده وتوجهه بحيث استطاع أن يخلق عالمًا نفسيًا مترابطًا لا يمكن للناقد إلا أن يشهد له بالإحكام والكمال. إن النبرة الغنائية الكئيبة تكاد لا تفارق القصيدة قط، ويمشى معها مشيًا خفيًا إحساس بالخشوع بين يدى الخالق الرحيم. وكل ذلك يسبغ على الجو العام وحدة ظاهرة.

على أن قارئ القصيدة لا يستطيع أن يتحاشى الإحساس بأن هذا الجو الغنى يفقد كثافته وجماله أحيانًا ولو لأمد قصير، وأبرز مثال على ذلك ما يرد فى الفقرة الثانية:

تمـرّدتْ روحى على هيكـلى   وهيكل الجسم كما تعلمُ
ذاك الضعيف الرأى لم يفعل   إلا بما يوحـى إلـيه الـدم
يعرق حد السـيف من لحمـه   ويحطم الصفـوان بنـيانه
وينخـر الجرثـوم فى عظـمه   ومنه ينمى القـبر ديدانه

إن الجملة الاعتراضية «كما تعلم» فى البيت الأول تدخل على جو القصيدة عنصرًا غريبًا. ذلك أن العبارة قد وردت فى سياق خطاب الشاعر للخالق العظيم، ومن ثم فإنه غير مطابق لمقتضى الحال، على حد تعبير البلاغيين. وإنما نقول «كما تعلم» لأندادنا ومن هم فى مستوانا، لأن فيها إشعارًا بالألفة والزمالة، ومثلها لا يوجَّه إلى

الله الذي يُداخل الإنسان بين يديه الخشوع والرهبة. إن ضمير المخاطب فى الفعل «تعلم» متطاول وهو يتعارض مع إحساس التهيُّب والابتهال الذى يغلب على القصيدة. وبسبب تحقق هذا التهيب وذاك الخشوع فى سائر أبيات المطولة تتحول الجملة الاعتراضية فلا تبدو موجهة إلى الله وإنما توحى إلى القارئ بأن الشاعر قد خرج عن سياق الخطاب دون مبرر فنسى أنه يخاطب الخالق واتجه بالكلام إلى القارئ نفسه، وفى ذلك ما فيه من إفسادٍ للجو.

وفى المقطوعة التالية يقع الخروج على الجو النفسى باستعمال الشاعر للفظتين (يعرق) ومعناها «ينهش» و(الصفوان) وهما تبدوان خشنتين تنقصهما الشعرية. ولا تأتى الوعورة فيهما من جرس الكلمتين وإنما من أنهما لاتسلمان معناهما إلى الذهن المعاصر إلا بالرجوع إلى القاموس وهذا يسىء إلى تسلسل الجو النفسى للقصيدة لأنه يفصل- عند قارئها- بين لحظة الانفعال ولحظة الفهم. وفى الشعر الجيد يقع الإنفعال والفهم فى لحظة واحدة لأن الانفعال ليس إلا نتيجة للفهم. وإنما يؤثر الشعر فى السامع باستثارته لنفسه وذهنه وروحه معًا، بعد أن يتعاون كل ما فى القصيدة من معان وموسيقى و ألفاظ وعواطف وأجواء على إثارته. فإذا تلكأ واحد من هذه وسكت لا يعطى تأثيره إلا بعد الرجوع إلى القاموس تعطّل الوهج العاطفى الذى يثيره الشعر فى النفس وبذلك يفسد الجو.

ومن نماذج الخروج على الجو النفسى قول الشاعر فى القسم الثانى:

ما ذنب هذا العالم الثائر   إن حاول الإفلات من آسرِه
ما كان فى ميلاده الغابر   أسعد حالاً منه فى حاضــرِه

إن كلمة «الثائر» فى هذا الموضع لاتطابق مقتضى حال الخطاب لأنها وردت فى معرض دفاع الشاعر عن العالم بين يدى الله، وليس من الدفاع أن يوصف العبد للسيد بأنه «ثائر» ولعله كان الأفضل أن يقول: «ماذنب هذا العالم العاثر» لأن وصفه بالتعثر أقرب إلى أن يستعطف الخالق.

ومثل هذا الخروج على الجو قوله بعد ذلك مباشرة:

ما كان لو لم تنزُ آلامُه   بالماجن الروح ولا الهائم

وفيه نجد كلمة «الهائم» قلقة لا تتصل بالسياق. ذلك أنها ترد معطوفة على «الماجن» فأية صلة بين الهيام والمجون؟ أما المجون فذنب مستنكر جاء الشاعر يعتذر عنه بالتماس التبريرات له بين يدى الله، فهل الهيام من الذنوب أيضًا؟ فى الواقع، لا. وإنما هو - بكونه لونًا من الحب العميق- فضيلة تستحق الثناء. أليس حب الشاعر لله ضربًا من الهيام؟ ولعل على محمود طه قد وقع فى هذه اللفظة بسبب اضطراره إلى قافية ميمية يقابل بها القافية القوية فى البيت التالى:

ولو جرت بالصفو أيامُه ماكان بالزارى ولا الناقمِ

فاضطرته دروب الشعر إلى كلمة دخيلة تفسد السياق.

إن وقوع أمثال هذه الألفاظ القلقة عبر المطولة يجعل جوّها يشذ ويلتوى، ومع ذلك فلا نظن قصيدة بديعة مثل «الله والشاعر» تحتمل أن تتهم بأنها لاتملك جوًا نفسيًا موحدًا. ولعل الشاعر قد رجع إلى قصيدته بالتنقيح بعد أن أنهى نظمها بفترة. ولا شىء مثل التنقيح يفسد أجواء الشعر. ذلك أن وحدة الجو تأتى من وحدة الانفعال الشعرى الذى يملى القصيدة. فإذا مر زمن ونسى الشاعر الجو العاطفى لقصيدته ثم رجع إليها يشذب كلمة هنا وشطرًا هناك، وقع الالتواء وفسد الجو. نعم إن التنقيح قد يأتى بلفظة أرسخ من ناحية اللغة، وقد يعطى المعنى فخامة أو موسيقية، غير أنه فى الغالب يقطع الجذور الداخلية الحية للمعنى. وانقطاعها لا يُتلافى.

الوزن والقافية

تنتمى مطولة «الله والشاعر» إلى البحر السريع، وقد نجح الشاعر فى ترويض هذا البحر وتطويعه بحيث استطاع أن يمنحه اللين والسيولة ومسحة من الغنائيّة والكآبة، مع أنه فى أغلب ما نحفظ من نماذجه يمتلك طبيعة القفز والتقطع وشيئًا من الوعورة. وفى وسعنا أن نلمح هذه الصفة فى أى نموذج نختاره للبحر السريع مثل قول العباس بن الأحنف:

كنتُ ولم أعرفك فى غبطةٍ بين جنان ومياه عذاب
أخرجتِنى منها وأعقبتنى مخيلة من كاذبات السحاب
حتى إذا أعطشتِنى قلت لى دونك يا ظمآن لمع السراب

أما سبب هذا السرعة فهو ما سميته - فى كتابى «قضايا الشعر المعاصر» - بقسوة الوتد الذى تنتهى به تفعيلات البحر جميعاً (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وهذه القسوة مسئولة عن صفة التقطع فى نماذجه الشعرية فكيف استطاع على محمود طه أن يلين هذه الأوتاد فى البحر وبأية و سائل؟

إن وسيلته الكبرى تكمن فى قوة الجو العاطفى الذى أحاط به القصيدة لأنه أضفى نبرة موسيقية مستطيلة راحت تتدفق وتغمر الزوايا الصلدة من الأوتاد، فضلاً عن أن تتالى الإيحاء بالضوء والظلام والسكون والضجة والوحشة والنشوة وغيرها قد منح القصيدة بطئاً غنائياً ملحوظاً حتى كأن موسيقاه قد سلست أكثر مما هو مألوف فيه. ولاريب فى أن هذه مرتبة شعرية مبدعة بلغها الشاعر.

على أن المطولة لم تخلُ من الأخطاء العروضية، فمن ذلك زحاف فى التفعيلة الخامسة فى هذا البيت:

فى ضفتيه باسقات النخيل ترعى الشياه حولها ثاغيه

وفيه استحالت التفعيلة (مستفعلن) إلى زحافها (مفاعلن) وهو زحاف مستكره وإن لم يمتنع كل الامتناع. وقد يقول قائل إن على محمود طه قد وقع فى الزحاف عن علم استهانة بشأنه. والواقع أن مطولة «الله والشاعر» كلها خالية من زحاف الخبن فى التفعيلة الثانية من الشطر. نعم، لقد استعمل فيها «الطى» مفتعلن، غير أن ذلك غير مستكره عروضياً ولا مأخذ عليه، خلافاً للخبن الذى يثير فى النفس وقعاً غير لطيف. ولذلك لا نرى وقوعه فيه هنا إلا من باب الغلط غير المقصود. ولعله كان يقرأ الشطر بمد الهاء فى كلمة (الشياه) خلافاً لحقها.

ومن الخطأ فى القافية قوله:

لمن إذن تبدع تلك العقول؟ أفى الردى تدرك ما فاتها؟
أم فى غدٍ تثوى بتلك الطلول ويسحق الدهر يواقيتها

فإن (مافات) لا تصلح قافية مع (يواقيت) لأن الأولى مردوفة بالألف والثانية بالياء وهما حرفان لا يجتمعان فى الردف.

والظاهر أن خطأ الشاعر يرجع إلى علمه بجواز اجتماع الواو والياء فى الردف مثل (مقيت وبيوت)، ومن ثم فقد توهم أن اجتماع الياء والألف جائز أيضاً.

ومن أخطائه فى القافية قوله:

فـروّع الشـاعر مـمـا رآه ... وهام فى الأرض على وجهه

أين ترى يا أرض يلقى عصاه ... وأى وادٍ ضـل فـى تـيهه؟

وقد وقع فيه ما يسمى بسناد الردف، فإن القافية (وجهه) غير مردوفة بحرف مد، بينما ردفت كلمة تيهه بالياء وهو غير مقبول، والعروضيون يعتبرونه عيبًا مخلاً.

ولعل غير قليل من القراء الذين يعجبون بشعر على محمود طه لا ينتظرون منه أن يقع فى أمثال هذا الغلط العروضى. والواقع المؤسف أن غير قليل من الشعراء المعروفين ذوى الموهبة، فى عصرنا، يقعون فى الخطأ العروضى، وبخاصة فى الجيل الذى برز خلال السنوات العشر الأخيرة حتى لا تكاد تخلو القصيدة الواحدة لهم من الغلط الواضح الذى يستطيع أى تلميذ فى صف العروض أن يدل عليه، ونحن على يقين من أن سبب هذا لا يرجع إلى نقص فى مواهب هؤلاء الشعراء، وإنما مردّه إلى شيوع الظاهرة بحيث بات الشعراء يستهينون بالغلط ولا يترفعون عنه وهو أمر مؤسف، ومهما يكن من أمر فإنَّا على يقين من أننا مقبلون على فجر شعرى يمسح أمثال هذه الظواهر مسحًا، ويعيد للشاعر اهتمامه السليم بالعروض وقواعد الموسيقى الشعرية.

ولسوف يدرك الشاعر العربى- كما كان يدرك أسلافنا- أن دراسة علم العروض لا تنتقص من شاعريته ولا تتعارض مع دعوى الإلهام التى يحبها كل الحب. والشعر، مثل كل فن، لا يكمل للشاعر إن لم يتقن صناعته ويتعلم أصوله، وإلا أضاع موهبته العظيمة وأساء إلى نفسه.

ومهما يكن الأمر، فإن شاعرية على محمود طه عندنا فوق الشك ولدينا أدلة لا تحصى على رهافة أذنه الشعرية وإنما نرد ما فى شعره من خطأ إلى إهماله للدراسة العروضية لا أكثر.

لغة القصيدة

تتميَّز لغة الشاعر فى المطولة بالبساطة والوضوح فهو يستعمل غالبًا الألفاظ الدارجة فى الفكر العربى المعاصر وقلّما يقع فى القاموسى منها. غير أنه - على عادته - يقع فى طائفة من الأخطاء مثالها قوله:

قد ضحكت للنور فيها الزهر   وصفقت أوراقها للنسيم

وفيه اعتبر كلمة «الزهر» مؤنثة مع أنها مذكرة لأنها اسم جنس جمعى مثل شجرة وشجر وثمرة وثمر وكلمة وكلم وورقة وورق. الظاهر أن سبب خطأ الشاعر التباس اسم الجنس فى ذهنه بالجمع المألوف لزهرة وهو «أزهار» فإنه مؤنث مثل الجموع خلافًا لاسم الجنس الجمعى.

ومن أخطاء الشاعر كلمة «مستطير» فى قوله:

ما كان إلا حلمًا كاذبا   القلب منه مستطير الجنان

فإن الفعل (استطير) بالبناء للمجهول، والجنان فى هذا الموضع (مستطار) لأن الحلم استطاره أى أفزعه أو حيره و ذهب به.

وإلى جانب الغلط اللغوى يرتكب على محمود طه شيئًا من الغلط النحوى فيقول:

حنانك اللهم لا تغضب   أنت الجميل الصفح جم الحنان

والصحيح نحويًا أن يقول «الجم الحنان» بتعريف الصفة المشبهة لأنها فى مرتبة «الجميل» السابقة لها. ويبدو أن الشاعر يظن التعريف وعدمه كليهما جائزين فى هذا الموضع، نستنتج هذا قياسًا على ما نرى من كثرة وقوع الكتاب المعاصرين فى هذا الخطأ فيقولون مثلا «الشعر الجديد لا يستخدم الأوزان متنوعة التفعيلات» ويقصدون أن تكون « متنوعة» هذه نعتًا للأوزان. وهذا خطأ جسيم والصواب تعريف الصفة «الأوزان المتنوعة التفعيلات». وقد فكَّرنا طويلاً فى سبب هذا الخطأ لدى الكُتّاب فانتهينا إلى أنه ربما نشأ عن وهم يتعلق بالوصف المضاف، لأنهم ظنوه كالاسم النكرة يكتسب تعريفًا حين يضاف إلى معرفة كقولنا «باب الدار» فإن باب فيه قد عرفت بالإضافة تعريفًا كاملاً، والواقع أن الوصف النكرة لا يكتسب بالإضافة تعريفًا، فلا بد له من أن يعرَّف بأل سواء كان مضافًا أم لم يكن.

الفصل الثالث
مسرحية "أغنية الرياح الأربع"

تقدمة

يتصف على محمود طه، فى شعره كله، بالطموح والتطلّع إلى الأعماق والأعالى، ولذلك سمّى نفسه «الملاح التائه» أى الذى يتيه فى بحار الحقيقة يبحث عن الأسرار والمعانى. وقد تجلّت هذه الصفة على صور مختلفة، وكان من مظاهرها أنه حاول أن يلمس بشعره جوانب كثيرة فى الحياة والفن، فلم يكن غريبًا عليه أن يكتب شعرًا قصصيًا وشعرًا مسرحيًا. لقد سبق لنا أن وقفنا عند قصصه الشعرية وسنخصص هذا الباب لدراسة إنتاجه المسرحى.

وقد رأيت أن أسمى هذا الانتاج «شعرًا مسرحيًا» بدلاً من «مسرحيات» لكى يكون الإلحاح على الجانب الشعرى من المحاولة، فمن الحق أن نقول إن على محمود طه لم يستطع أن يكتب إنتاجًا مسرحيًا له معنى (الدراما) وقواعدها وحتى شكلها كما فعل شعراء مثل شكسبير وكورنى وراسين من القدماء وت.س. إليوت وكريستوفر فراى من المعاصرين، وإنما بقيت قصائده المسرحية تتخذ شكل المسرح دون أن تكون لها حقيقته. وقد كتب الشاعر مسرحيتين اثنتين هما « أرواح وأشباح» و«أغنية الرياح الأربع» والثانية أقرب فى صيغتها وشكلها إلى طبيعة المسرح من الأولى.

ومهما يكن من أمر فإن كلتا المسرحيتين تقدم شعرًا جميلاً له مستوى شعر على محمود طه الجيد، على العموم. وما قد يعرض فيهما من نثرية فإنما مرده إلى طبيعة التعبير المسرحى وما يفرضه على الشاعر من استعمال للغة الحياة الواقعية التى يتحدث بها الناس.

موضوع (أغنية الرياح) وعقدتها

موضوع المسرحية باختصار أن أزمردا القرصان الفاتن ذا الوسائل الشريرة فى اقتناص الجميلات وبيعهن فى أسواق الرقيق، يقابل ربّات الرياح الأربع: حروازا

ربة الرياح الشرقية، ومرتيا ربة الرياح الغربية، وويشافا ربة الرياح الشمالية، وأسميتا الزنجية ربة الرياح الجنوبية، ويطمع القرصان فى أن يأسرهن كما يأسر نساء البشر ليسخِّرَهن فى مصلحته. ويلجأ فى إغرائهن إلى الوعود الخلابة فيدعوهن إلى زيارة سفينته الجاثمة فى ميناء (رفح) ويصف لهن ما سينلن من هدايا وتحف وخُلع. وحين يذهبن يتكشف لهن الموقف على حقيقته، وينبرى الشاعر الجوَّال (باتوزيس) فيصارحهن بحقيقة «أزمردا». وعند ذلك يستعملن قوتهن الإلهية فيقتلن أزمردا ويغرقن سفينته بمن فيها، بعد أن يحملن معهن باتوزيس وغانية أسيرة كان أزمردا يعذبها.

وزمن المسرحية، كما حدده على محمود طه نفسه هو، «عهد الأسرة التاسعة المصرية أى منذ أكثر من أربعة آلاف عام. وكانت آشور العظيمة تبسط سلطانها السياسى على فينيقيا والكلدان وميزوبوتاميا وأرض كنعان».

ومصادر الحكاية التى استند إليها على محمود طه ترجع إلى الأدب الفرعونى القديم، وقد ترجم النص إلى الفرنسية الأب دريتون وقدم له فى «مجلة القاهرة» الفرنسية سنة ١٩٤٢م. أما النص القديم فلا يزيد عن مجموعة من الأغانى تلقيها ربات الرياح ثم يدخل القرصان ويحاول أن يختطفهن بدعوتهن إلى زيارة سفينته. وعندما تعتذر الربات عن ذلك يلقى قصيدة عنوانها «إن وسائلى لاتنفد» وعند هذا ينتهى الأصل، ولم يُعثر على بقية الأغانى. وقد أعجب على محمود طه بهذا النص ودفعته هزة شاعرية إلى أن يكمل أغانى سلفه المصرى القديم الذى عاش منذ ما يقرب من أربعة آلاف عام، فكانت هذه المسرحية التى يخبرنا أنه حاول فيها أن «يتخيل قصتها وأن يهىء لها جوًا مسرحيًا يترسل فيه الحوار التمثيلى بروح ذلك العهد البعيد الذى نُظمت فيه». وعلى هذا الأساس الذى وضعه الشاعر ينبغى لنا أن ندرس المسرحية. فكيف صاغ الشاعر هذا الموضوع؟ وبأية حبكة مسرحية قدمه على المسرح؟.

فى رأينا أن الشاعر لم يوفق إلى إقامة شبكة أحداث مسرحية محبوكة، فكل ما صنعه أنه أضاف إليها إضافات تتصل بأحداثها اتصالاً ظاهريًا. ولسوف نجمل فيما يلى مآخذنا عليها، وهى مآخذ تتناول الحبكة والشخصيات والدوافع المسرحية ونحو ذلك.

١- لا ضرورة للفصل الأول

يفتتح على محمود طه هذا الفصل على مشهد فى حانة حيث نرى (أرسطفان) وزوجته وهما يجفِّفان الأقداح استعداداً لاستقبال رواد الحانة. ويمر الشاعر الجوال (باتوزيس) ذو الصوت الجميل فيسمح له أرسطفان بالدخول. وما يلبث حشد من البحارة وخليلاتهم حتى يصلوا، منهم حرشاف وداريوس وسرنبال والمرأتان إمرا ونفراى. يلى ذلك مشهد من السكر والعبث يستغرق ثمانى عشرة صفحة من المسرحية.

وفجأة يدخل القرصان أزمردا ويجلس فلا يميز شخصيته من الجالسين غير باتوزيس الذى يتظاهر بأنه لم يره وينشد أغنية يغمزه بها ويتهمه بالقرصنة وسرقة الفتيات. ثم يغادر الجمع الحانة فلا يبقى غير أزمردا وباتوزيس. وعند هذا يقبل أزمردا على الشاعر مسلِّمًا تسليمًا جميلاً، ويدعوه إلى أن يشاركه حياته المرفهة على السفينة، يريد بذلك أن يستعين بشعره فى اقتناص الرقيق، ولكن باتوزيس يرفض ذلك رفضًا قاطعًا.

ثم يقع حادث يقلب الموقف كله ويجعل باتوزيس يوافق على طلب أزمردا فإن إزيرو أحد شذاذ الآفاق الفينيقيين يدخل الحانة ومعه خليلتان له، فما يكاد يجلس حتى يهدى إحداهما عقداً وبذلك يثير غيرة (سمارا) الخليلة الأخرى فتختصم الغانيتان ويهب أزمردا لنجدة سمارا ويقوم صراع بالسيف بين أزمردا وأزيرو يكون النصر فيه للأول، وإذ ذاك ينهض باتوزيس ويتبع أزمردا «ويسير إلى جانبه كالمسحور وهما يغادران الحانة» كما تتبعهما «سمارا» التى سنراها فى الفصل الثانى وجراحها تقطر دمًا.

وأول ما يُلفت النظر فى هذه الأحداث التى زخر بها الفصل الأول، أنها لا تتصل بعقدة المسرحية، وإنما هى صورة عارضة يمكن حذفها دون أن ينقص البناء شيئًا. وسبب ذلك واضح لكل عين خبيرة، فإن الفصل الثانى من المسرحية يحتوى على ما يسمى فى لغة النقد المسرحى بالعرض والعقدة والحل جميعًا. وإذن فما ضرورة الفصل الأول على الإطلاق؟ وإنما المسرحية كاملة من دونه بحيث لا تحتاج إليه على أى وجه. ولا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة أخرى فى الفصل الثانى هى أنه استوعب الأغانى التى ترجمها الأب دريتون والحكاية التى وراءها جميعًا، فكل ما أضافه المؤلف

إذن لا يتعلق بعقدة المسرحية، ومن ثم فقد كان عليه أن يجعل مسرحيته ذات فصل واحد بدلاً من اثنين إلا إذا أراد أن يقلب مشهدى الفصل الثانى إلى فصلين مستقلين نرى فى الأول منهما ربات الرياح ورقصهن وغناءهن ومحاولات اقتناصهن، و ربما وسع المؤلف هذا الفصل بإسناد أدوار إضافية إلى باتوزيس والخادم وأرسطفان.

أما الفصل الثانى فينقلنا إلى داخل السفينة نشهد فيه الأزمة وختامها مع شيء من التوسّع فى ذلك، وبذلك يكون توزيع الثقل المسرحى أقرب إلى المألوف من الشكل الفضفاض الحالى.

ومما يزيد الفصل الأول بعداً عن حبكة الأحداث، أن المؤلف قد حشد فيه شخصيات كثيرة لا تتصل بعقدة المسرحية لا من قريب ولا من بعيد. فما الضرورة الفنية التى تحتِّم إبراز شخصيات أرسطفان وأنتجونا وسرنبال وخرشاف وداريوس وإمرا ونفراى وإزيرو وشيلا وسمارا والخصم؟ وهل لهؤلاء كلهم أى تأثير فى طموح أزمردا إلى أن يقتنص ربات الرياح ليسخِّرهن فى خدمة سفينته ومطامعه ؟ وإنما هؤلاء كلهم أشخاص مرسومون فى لوحة منفصلة عن إطار المسرحية كل الانفصال، فلو محاهم المؤلف جميعاً لبقيت مسرحيته كاملة فيها الصراع بين أزمردا وربات الرياح، وفيها الخصم المشاكس باتوزيس وفيها الأزمة وقمة الأحداث ثم الهبوط إلى الخاتمة. وكل ذلك قد اجتمع فى الفصل الثانى.

وقد يقول قائل فى الاعتراض على هذا الرأى إن فصل الحانة يقدم لوحة فنية مرحة غنائية الروح تمتِّع المشاهد وتسليه، فتلك قيمتها الفنية، وجواب هذا أن المبدأ الأول فى المسرح هو الاقتصاد فلا ينبغى أن يرد فى المسرحية شيء لايخدم حبكتها ولا ينمى جوّها ولا يضيف إلى صور شخصياتها، ومن ثمّ فليس فى قواعد المسرح ما يُبيح إمتاع القارئ بلوحات لا تتصل بالسياق. والظاهر أن على محمود طه أراد أن ينشئ فصلاً من اللهو العابث، وهى سُنّة بدأها شوقى فى مسرحيته عن «كيلوبترا» وقلده فيها غير قليل من الشعراء والكتاب، ولعله نظر فى ذلك إلى بعض مجالس اللهو والعبث فى مسرحيات شيكسبير دون أن يلاحظ أن شكسبير لم يكن يهدف إلى تسلية الجمهور وإنما أنشأ تلك الفصول لأغراض دراميّة تتصل بصميم المسرحية.

ومهما يكن من أمر هذا الفصل العابث فلعل على محمود طه لم ينظمه لمجرد رغبته فى إنشاء فصل ممتع ذى أسلوب فكه. وإنما يغلب على ظنى أنه حسبه

ضروريًا لأنه يقدم للقارئ سبب وجود باتوزيس على ظهر السفينة ويمهد لشخصية «أزمردا». والواقع أن المسرحي الخبير لا يحتاج قط إلى أن ينشئ فصلاً طويلاً فيه عشرة أشخاص لا تحتاج إليهم المسرحية لمجرد أن يقدم الصلة بين البطل وغريمه. ولكتاب المسرح وسائل يتحاشون فيها مثل هذا، فقد كان يمكن أن يحصل النظَّارة على هذه المعلومات من حوار لا يزيد على نصف صفحة بين أزمردا والخادم، أو بين باتوزيس نفسه وربات الرياح، أو بين أى شخصين يختارهما المؤلف ويقدمهما فى الفصل الثانى نفسه. أما الغفلة عن هذه القضايا فهى تدل على أن على محمود طه قليل العلم بالمسرح رغم حبه له. والمسرح من أصعب فنون الأدب لما يحتاج إليه من وزن دقيق للأحداث والأشخاص والمشاهد ومن اقتصاد فى الزمن والحوار والتفاصيل.

يُضاف إلى ذلك كله أن أشخاص الفصل الأول مبتذلون خالون من الجمال الروحى خلوًا تامًا، فهم لا يزيدون عن أن يكونوا شرذمة من البحارة السكارى معهم نساء وضيعات فى مستوى (خليلات) نوات نفسية قبيحة وغلظة فى الحس. ولا ينبغى لأدبنا العربى خاصة فى هذه المرحلة من تاريخنا، أن يرسم التبذل والقبح إلا لضرورة فنية لا معدى عنها. ولعله واضح أن رسم المجون على المسرح أشنع منه فى رواية تقرأ، لأن المسرح يؤثر فى نفوس المتفرجين تأثيرًا مباشرًا بسبب كونه عيانًا مشهودًا وواقعًا حيًا يخطر أمام العيون، فلا بد للمؤلف العربى من ثم، أن يحرص على المعنى الذى يتركه فى نفس المتفرج. ولعله لو قدّر مدى تأثير شخوصه فى نفوس المتفرجين لأبت له مروءته وقوميته أن يضع أمامهم هذا التبذل الفارغ وهذا القبح.

٢- الأحداث لا ترتبط بضرورة مسرحية

عندما يدخل القرصان أزمردا الحانة أول مرة يميز باتوزيس شخصيته ولكنه يتظاهر بأنه لم يره ويندفع إلى إنشاد أغنية يعرض فيها به ويتهمه بسرقة فتاة عاشقة من حبيبها ويسميه «اللص» و«القرصان» ثم يحرض الجالسين عليه. وعند هذا يستثار الحاضرون فيقول حرشاف «ياللفاجر، يا للغادر»، ويقول داريوس «أين نراه أو نلقاه؟» ويرد عليهما الشاعر بصراحة معماة:

هو فى كل مكـان	جاثم إن تفتقـدْه
وهو فى كل زمان	إن تسل عنه نجده

وتـــراه بيـــننا الآ		ن وإن لم تعتقـده

مثـلٌ للـشر مهما		يطوه الدهر يُعِدْه

وكل هذا مقبول لو كان يؤدى إلى عمل يؤثر فى سير أحداث المسرحية. وإنما الذى نأخذه على المؤلف أنه ذكر هذه الحادثة ثم طواها فلم يجعل لها أى تأثير فى الأحداث. فهو أولاً يجعل باتوزيس ينشد أغنية تحريض، ثم يجعل الأغنية تنجح فى استثارة الحاضرين ثانيًا. ولكن ذلك كله يكون فى غير ما هدف. أما باتوزيس الذى يحرِّض ويستثير ويسمِّى أزمردا لصًا فإنه بعد أقل من ساعة ينضم إلى سفينته ليعمل تحت لوائه. وأما البحارة الذين استثيروا حين عرفوا حقيقة اللص وأعدوا ثائرين فإنهم ينسونه فورًا عندما تهتف إحدى الغانيات:

أنقضى هذه الليـــــــ		ــة أسرى هذه الحانه؟

وحتى القرصان لا يُظهر تأثرا أو اهتمامًا فكأن الأغنية لا تعنيه ولا تمسه فلا نراه يعلق ولو تعليقًا عابرًا عليها عندما يتحدث إلى منشدها بعد قليل. فما معنى هذا كله؟ ألم يضع جهد على محمود طه فى نظم الأغنية بددًا؟ وما الضرورة المسرحية التى تبرر ملء الصفحات بهذا الحدث الذى لا قصد من ورائه؟ إن مثل هذا لايقبل فى المسرح.قط حيث القاعدة هى الاقتصاد الشديد فى الأحداث والأشخاص والحوار فلا يورد المؤلف شيئًا إلا إذا كان له تأثير مباشر على حبكة الأحداث.

ولنورد مثالاً ثانيًا لهذه الأحداث السائبة التى لا قصد وراءها. ففى الفصل الثانى يتحدث باتوزيس فى السفينة إلى (ماتوكا) مملوك القرصان وخادمه، فماذا يكون موضوع الحديث؟ إنه يحرضه على الثورة على نظام الرق الذى يستعبده. وهو لا ريب موضوع نبيل يدل على إنسانية على محمود طه، غير أن سمة النبل والإنسانية لا تكفى تبريرًا فى مثل هذا الموقف، وإنما ينبغى أن يكون ذلك مرتبطًا بأحداث المسرحية نفسها. والواقع أنه ليس كذلك لا من قريب ولا من بعيد، فإن ماتوكا لا يغيِّر مسلكه من مالكه على الإطلاق، ومن ثم فلا تأثير لحديث باتوزيس عن الرق فى الأحداث، وإنما يمضى ماتوكا فى الوفاء للقرصان إلى درجة أنه يقف مدافعًا عنه حتى الموت ويغرق معه فى سفينته. ومن ثم فلماذا أقحم المؤلف موضوع الرق فى الحديث وأى نفع فيه لسياق المسرحية؟.

إن هذه الأحداث التى حشدها على محمود طه دونما ضرورة فنية محتمة قد أضعفت الجانب المسرحى من «أغنية الرياح الأربع» إضعافًا واضحًا لأنها أحدثت فيه ثغرات تخل تماسك الحبكة الدرامية وتضيع أثرها فى المشاهد والقارئ. وليس المسرح مجالاً للدعوات الاجتماعية والأخلاقية على صورة مباشرة، وإنما وسيلة ذلك أن تتساقط الفِكَر والمعانى عبر الأحداث نفسها بحيث تؤدى المسرحية إلى مثل هذه الدعوة بمغزاها ومضمونها لا بحوارها الصريح.

٣- ضعف الدوافع والعوامل

وهو ما قد يسمى بالإنكليزية bad motivation ونريد به أن يو قع المؤلف أشخاصه فى مواقف لا يفضى إليها منطق الأحداث أو طبيعة الظروف، أو حقائق بنيانهم النفسى والعقلى، وإنما تقع لهم بشىء من القسر غير الفنى الذى يحصل بدافع من رغبة المؤلف العاطفية. والمعنى المحتوم لهذا هو ابتعاد الأحداث عن مجرى الحياة.

وهذا الضعف فى الدوافع والعوامل واضح فى أثناء المسرحية. فمن أمثلته ما نرى من موافقة باتوزيس على أن يعمل تحت راية القرصان لأن هذه الموافقة تُناقض كل ما قبلها وما بعدها من آراء باتوزيْس. ذلك أنه يكره أزمردا كراهية شديدة، وحسبنا أن نستشهد بألفاظه:

أذاك أزمردا ترى أم طيفُه؟
يااللعين لم يصبه حتفُه!

وفيها يسميه «لعينًا» وفى مواضع أخرى سماه «لصًا» و «قرصانًا» و «مثلا للشر» وقال:

عارك لن يمحى ولن يوارى

ومن حديثه إليه نجده يعرف من جرائمه ما يحز القلب، ونجده حانقًا عليه منكرًا لأعماله. وإذن فما معنى ما نراه من موافقته على الانضمام إلى سفينة القرصنة بعد لحظات؟ لقد حاول المؤلف أن يجعل هذا الانقلاب ممكنًا بأن أقحم مبارزة بالسيوف بين القرصان وبحار وضيع معه خليلتان، وكأن انتصار القرصان قد أحدث أثرًا سحريًا فى نفس باتوزيس بحيث شل إرادته وجعله ينقاد لأزمردا رغم مقته له. والواقع

أن هذا الحادث كان حرياً بأن يترك باتوزيس على موقفه من القرصان وإلا تهدم أحد طرفين هما أصالة باتوزيس ومعقولية الأحداث. أما الذى تهدّم فعلاً فهو الركن الثانى، فإن من غير المعقول أن يكون ازدراء باتوزيس للقرصان على مثل تلك القوة ثم يوافق على العمل فى خدمته. ذلك فضلاً عن الافتعال والقسر فى هذا الأثر السحرى الذى أراد المؤلف أن يكون للمبارزة فى نفسية باتوزيس، فإن، المفروض أن هذا يعرف أن لأزمردا قوة شريرة جسدية وفكرية تقف فى خدمة أغراضه الظالمة ومطامعه العدوانية. ومن ثم فلا يمكن أن يكون لانتصاره فى مبارزة أثر مثل هذا فى قرارات باتوزيس، إلا إذا كان باتوزيس نفسه زائفًا (وهو فرض لم يطرحه المؤلف قط).

ومن هذا المستوى من الأحداث ما نراه من أن سمارا تبعت أزمردا، فإنه لم يدعها إلى ذلك ولم يزد على أن أنهضها عندما سقطت، وقد أراد المؤلف بذلك أن يوقعها تحت سطوة سحر أزمردا كما أوقع باتوزيس، ولا نظنها كانت حرية بأن تذهب مع أزمردا على ذلك الشكل فى عهد كانت القرصنة واختطاف الرقيق شائعة فيه، إلى درجة أن أزيرو نادى أزمردا أمامها بأنه «قرصان» فمهما كان سحر هذا اللص فلا نظنه يستطيع أن يجعل (القنائص) تتبعه على هذه الصورة العجيبة من دون أى جهد يبذله.

٤- كثرة الشخصيات

مما يصح أن يؤخذ على «أغنية الرياح الأربع» أن أشخاصها أكثر عدداً مما تستدعى الضرورة المسرحية، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذا، وذكرنا من الأشخاص الذين كان يمكن أن يُحذفوا هم وكل ما يتعلق بهم: أرسطفان وزوجته وسرنبال وحرشاف وداريوس وأمرا ونفراى وأزيرو وشيلا وسمارا والرجل الخصم، وقد زخر بهم الفصل الأول. وأبسط دليل نقدمه على أنهم مفروضون على السياق فرضًا مفتعلاً أنهم- على كثرتهم- لم يظهروا فى الفصل الثانى من المسرحية ولم يرد حتى ذكر لهم. وهذه ظاهرة عجيبة لا مثيل لها فى أية مسرحية نعرفها مما كتب كبار المسرحيين الغربيين قديمًا وحديثًا.

بلى، قد يظهر الكاتب المسرحى شخصًا أو أشخاصًا فى فصل ما ثم لا يعود إلى إظهارهم ثانية، ولكن هؤلاء الأشخاص يكونون عادة غير ذوى أدوار، كأن يكون

الواحد منهم ساعى بريد وظيفته أن يسلم رسالة ويمضى، أو خادمًا يحمل كوب ماءٍ ثم يختفى دون أن يلفت المؤلف نظرنا إلى شخصه، وذلك من باب «النكرات المسرحية» وهو دارج في المسرح. وأما أن يقدم المؤلف إحدى عشرة شخصية بأسمائها ويجعلها تسلك أمامنا ويعرض علينا عواطفها وحديثها ثم يهملها إهمالاً تامًا كأن لم نعرفها، فإن ذلك عمل غير فنى ولا مثيل له فى المسرح. وإنما المتّبع فى هذه الحالات أن يقتصد المؤلف فى عدد الشخصيات كل الاقتصاد فلا يضع أمامنا إلا من كان له اتصال مباشر بالأحداث بحيث لا بد من أن يتكرر ظهوره ولا بد من أن تتيح لنا المسرحية معرفة مصيره كما نعرف مصائر الأشخاص الرئيسيين.

ولعل سائلاً يسألنا: لماذا لا يصح أن يستعين المؤلف بإحدى عشرة شخصية يقدمها لنا لمجرد التمهيد للأحداث ثم يهملها فلا يذكرها لأنه انشغل بأشخاص أهم منها؟ ألا يحدث هذا فى الحياة الواقعية؟ أولا نهتم بشخص أو أشخاص كل الاهتمام فلا نتطلع إلى من حوله من الذين يدخلون ويخرجون ويتحدثون إلينا لحظة ثم يغيبون فلا نراهم قط ولانسمع بهم؟ إن هذا يحدث فى الواقع كل يوم فلماذا لا يصح أن يحدث فى المسرح أيضًا؟

ولا نريد أن نجيب على هذا السؤال بمجرد القول بأن ذلك ممتنع فى قواعد المسرح التى تعارف عليها الأدباء والنقاد عبر العصور، وإنما نحب أن نذهب إلى أبعد ونجد الوجه المنطقى الذى بُنيت عليه هذه القاعدة. ويبدو لنا أن سبب ذلك هو أن المسرح وإن كان يشبه الحياة فهو ليس الحياة، وإنما هو مقتطفات منها التقطها المؤلف ونظمها نظمًا يجعلها تؤلف حبكة فنية، وقد اختار هذه المقتطفات وفق منهاج فنى معلوم يشترط فيه أن يكون كاملاً بحيث يستطيع أن يجيب عن كل سؤال قد يعرض للمتفرج والقارئ موضحًا مصير كل إنسان، مفسرًا معنى كل حدث. فالمسرح يختلف عن الحياة فى أنه يعرض الأحداث ويختمها ويفسرها تفسيرًا كاملاً، وإلا لم يكن مسرحًا وفقد أصالته الأدبية.

فإذا قال القارئ معترضًا على هذا: وهل تفسِّر الحياة كل شخص وكل حدث؟ هل تختمه؟ وما أكثر الأحداث التى تمر بنا كل يوم وتبقى أشبه بقصة ناقصة. ألا يقع لنا أن نَمُرّ بالسيارة فنرى حادث اصطدام بين سيارتين وفتاة مصابة نسمع طرفًا من قصتها ونتلهف إلى معرفة البقية دون أن يسمح لنا الظرف والوقت بذلك لأن لنا

أعمالنا وحياتنا؟ ألم تترك الحياة شخصية هذه الفتاة ناقصة؟ والواقع أن هذا النقص فى الحياة ظاهرى لا حقيقى، لأن وسائل إتمام قصة الفتاة ميسورة فى الحياة، فلو بلغ اهتمامنا بها مستوى الجد لا ستطعنا أن نصل إلى تمام قصتها بالسؤال والتدخل المباشر، لمجرد أن عالم الفتاة عالم حق وعيان مشهود قائم. فليس نقص قصتها إلا نسبيًا، سببه أننا لم نحرص على المتابعة. إن وسائل إرضاء تعطشنا موجودة بين أيدينا فى الحياة الواقعية بخلاف ما يحدث فى المسرح. ذلك أن المسرح ليس أكثر من عالم مغلق تمتد حدوده داخل أسوار لا نملك أن نتخطاها مهما بذلنا من جهد، لأنه ليس أكثر من خلق محض أبدعه ذهن مؤلف موهوب. فإذا ارتأى المؤلف أن يترك سيرة أشخاصه ناقصة بقيت كذلك إلى أبد الزمان، فمهما تحرقنا لمعرفة مصيرها، مهما سألنا، وبحثنا وفكرنا فلن نتخطى الأسوار. ولذلك نعد الشخصية الناقصة فى المسرح خيانة يرتكبها المؤلف فى حق المتفرج والقارئ وكلما كان المؤلف أغزر مادة وأصفى رؤية كانت خيانته لنا أكبر لأنه فى هذه الحالة يستثير اهتمامنا وحبنا لأشخاصه ثم يسلبنا ذلك الرضى الذى يمنحنا إياه تمام حكاياتهم وبلوغهم شاطئ المصير.

ولعل الكاتب المسرحى الكبير لويجى بيراندللو قد لمس طرف هذه الفكرة من بعيد فى مسرحيته «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» وقد تخيَّل فيها أن مؤلفًا كتب مسرحية ثم تركها ناقصة وانصرف عنها فما كان من أشخاصها إلا أن انبعثوا أحياء من لحم ودم وراحوا يطالبون بأن تكتمل حياتهم وأن يمنحوا فرصة ليبلغوا مصيرهم، وإنما كان عطف بيراندللو منصبًا على الشخصيات الناقصة نفسها لا على المتفرج والقارئ.

٥- ضعف الحوار

وما أريده بضعف الحوار مخالفته لقواعد الحوار فى المسرح. وأبرز مظاهر هذا أن حوار المسرحية لا يرتبط بنفسيات المتحدثين، ولا يشخص لفتات معينة فى شخصياتهم وإنما هو حوار عام ليس من الصعب علينا أن نبدِّل اسم متكلم فيه باسم آخر، وهذا مقطع نورده مثالاً:

سرنبال - بالله ما أجمل هذى الحانة!

وضيئة جدرانها مزدانة

بالصور الرائعة الفتَّانة

تمثل الصبوة والمجانة

حرشاف - صاحبها الملاح فى البحر شردْ

داريوس- و ربما يعود آخر الأبد

سرنبال - لابل حسا شرابه حتى نفدْ

داريوس - فهام فى اللجة يعصر الزبد

حرشاف - بل عبثت جنية برأسهِ.

سرنبال - فظنها إحدى بنات جنسه

حرشاف - ياويحه ما نفعه بنفسه

وهو أسير حبه وكأسه

سرنبال - أغاص فى البحرِ؟

أم قدح الخمر؟

حرشاف - أم أبحر الشعرِ

من حيث لا يدرى؟

ومن هذا النموذج يبدو بوضوح أن الحوار ليس «دراميًا». فإن من طبيعة الحوار فى التأليف المسرحى أن تؤدى كل كلمة فيه وظيفة مسرحية فتكشف نفسية المتكلم فى جهة ترتبط بصميم الأحداث بحيث يكون لها تأثير مباشر على الحبكة المسرحية. وحوار هذا المقطع، مثل سواه فى المسرحية، مكتوب لكى يكون شعرًا ذكيًا يرسم مشهدًا طريفًا ممتعًا، دون أن يهدف الشاعر إلى غاية مسرحية من ورائه.

ولعل أبسط وسيلة نثبت بها ما نذهب إليه أن نغيِّر أسماء المتكلمين فنضع اسم داريوس مكان حرشاف وسرنبال مكان داريوس فلا نجد ذلك يغير شيئًا فى المسرحية، لأن الحوار نفسه غير ذى صفة فنية، لابل إن فى إمكاننا أن نذهب إلى أبعد من هذا فنحذف الأسماء كلها ونعتبر المقطع قصيدة واحدة يقولها أحد هؤلاء

الأشخاص، فإن ذلك لن يغير معانى المقطع ولن يسىء إليها فى شىء، ومن هذا يبدو بوضوح أن على محمود طه قد بقى الشاعر الذى يُنشد ولم يستطع أن يرتفع إلى أفق التأليف المسرحى، فلا تكاد المسرحية تكون أكثر من قصيدة لها شكل الحوار.

وما يجدر بنا أن نشير إليه فى حوار المسرحية أن الشاعر استعمل فيه وسائل مسرحية قديمة لم يعد العصر يستسيغها مثل خطاب الشخص لنفسه بصوت يسمعه الجمهور وهو ما يعرف بالإنكليزية باسم soliloquy، وقد استعمله على محمود طه فى أكثر من موضع كما فى أول الفصل الثانى عندما ينصرف العبد ماتوكا إلى جمع الأصداف بينما يخاطب أزمردا نفسه. وقد استعان المؤلف بهذا على إخبارنا بما يلى على لسان أزمردا:

كان عيد البحار موسم صيدى	فى ديار بالمغريات مِلاء
عدت منها صفر اليدين بيومٍ	لم أفق فيه من خمار الماءِ
فلتكن وجهتى إلى الغرب علّى	ظافر من غنيمتى بلقـاء

ومما يشبه هذا استعماله لما يسمى فى المسرح بـ"Aside" وقد استعمله شكسبير فى مسرحه بكثرة وهو أن يكون الشخص بين الناس فيعلق عليهم أو على الموقف تعليقًا لا يسمعه منهم أحد، وإنما يسمعه الجمهور وحده وكأن المؤلف يـ... بذلك إلى أعماق ذهن المعلق. ومثال ذلك ما علق به باتوزيس على أزمردا عند ... الحانة.

من ذلك الوجه يبين نصفُه؟
هذا فتى ما غاب عنى وصفُه
جبينه وعينه وأنفُه
أذاك أزمردا ترى؟ أم طيفه
يا للعين لم يصبه حتفه

والمسرح المعاصر - كما أسلفنا - لا يصطنع هذه الأساليب البدائية، لأن الحديث إلى النفس لا ينبغى أن يكون مسموعًا مهما كان التبرير، ومن ثم فإن المسرحيين المحدثين يلجئون إلى وسائل أخرى يكشفون بها ما يدور فى أعماق أنفس الشخصيات المسرحية. وأرجو فى هذا المجال ألا يعترض قارئ متابع على هذا بأن

يوجين أونيل المسرحى الأميركى الكبير قد استعمله فى مسرحية له عنوانها «strange Interlude» لأن هذا المثال يؤكد ما نقول ولا ينقضه. فقد أراد أونيل أن يكتب مسرحية يحلل بها نفسيات أشخاصه ويكشف الفرق بين ما يقولون وما يضمرون كشفًا خاصًا تتخذه المسرحية هدفًا لها فكانت المسرحية كلها مقارنة بين الجانبين، فهى تستند إلى فكرة رؤيتنا للأشخاص ظاهراً وباطنًا وكأننا نتقمص أشخاصهم. وأوضح دليل على أن أو نيل مازال - رغم كتابته لهذه المسرحية - يرفض أن يستعمل أسلوب Aside فى مسرحه، أنه لم يستعمله فى غير هذه المسرحية قط.

٦- باتوزيس يرثى أزمردا

يختم على محمود طه مسرحية «أغنية الرياح الأربع» بقصيدة يرثى بها باتوزيس أزمردا ويصف سفينته وهى تغرق. وقد كتب المؤلف أن هذه «قصيدة رثاء» عثر عليها بعد الانتهاء من تأليف المسرحية، وربما قصد بذلك أن يضفى سمة واقعية على الأحداث.

ومهما يكن فلا صلة لهذه القصيدة بالمسرحية وإنما هى نوع من التعليق عليها، أو شبه منظر ثالث يبدو فيه الشاعر مع ربّات الرياح وهم يرقبون السفينة تغوص فى لج البحر. وتؤدى القصيدة والمنظر شيئًا يشبه وظيفة الجوقة فى المسرحية الإغريقية، فهى تعلق على الأحداث بلسان الجماعة أو المدينة وتستخلص منها عبراً لفائدة الجمهور. وربما نظر على محمود طه إلى شىء من هذا فى إضافة هذه المرثية. ولعله لا يخفى أن قواعد المسرح لا تُبيح مثل هذا اللهم إلا إذا استثنينا بعض الشذوذ الذى يخرج إليه المسرح المعاصر فى الغرب ويتعمد المؤلفون فيه مخالفة المعقول وتحطيم الواقع. كما يفعل الأميركى «ثورنتون وايلدر» فى مسرحيته «بلدتنا» Our Town حيث يظهر على المسرح شخصًا يقدم أشخاص المسرحية ليمثلوا دقائق ثم يخاطبهم ويسألهم أن ينسحبوا من المسرح ليواصل هو تحديث الجمهور عن الموقف ونحو ذلك مما لا نراه مقبولاً على الرغم من سكوت الناقد الأوروبى عنه.

ومهما يكن من أمر مالا يعقل فى المسرح الحديث فإننا، فى الحق، لا نظن على محمود طه قد قصد إليه عندما جعل باتوزيس يرثى أزمردا، وإنما نحسبها له غلطة فى التأليف تنشأ عن كونه شاعراً يحب الشعر ولا يعرف عن المسرح كل ما ينبغى للمسرحىّ أن يعرفه.

بعد أن انتهينا من عرض مآخذنا على «أغنية الرياح الأربع» نحاول في هذا القسم أن نقول كلمة عابرة عن تخطيط شخصياتها، فإنها لم تخلُ من التحليل النفسي كل الخلو كما قد يكون فُهِم من حكمنا السابق. بلى لسنا ننكر أن دوافع الأشخاص لم تكن مفسرة تفسيراً مقنعًا في الحالات كلها، غير أن هناك شيئًا من التمييز في الشخصيات البارزة. أما (أزمردا) فهو يبرز باعتباره «القرصان الفاتن» الذي يستعمل وسائل الشر في اقتناص الطرائد من الجميلات وقد عُنى المؤلف بإيضاح مقدرته هذه إيضاحًا جميلاً عند التقائه بالربات الرائعات كما أبرزها في ذلك المشهد الأخير بعد أن شلته نراع حروازا الممدودة عن قدرة الحركة، فقد اندفع يقنعها بأنه ندم على إساءته وكذبه وكاد يخدعنا نحن القراء مع المخدوعين.

و لكن أزمردا في غير هذين الموضعين إنسان كريه لا ينال من المتفرج إلا المقت والضيق. وقد نجح الشاعر في إثارة تبرُّمنا به. فهو مادي شرير لا يرعى حرمة ولا يدين بخلق. كما أن فيه ذلك العمى الذي يسببه الطموح الشديد أو «الطمع» فإن الغرور يجعله ينسى أن إمكانياته محدودة فيندفع إلى حتفه وهو يتطاول إلى صراع مع الربات «أو الألوهة ذاتها في الأسطورة».

وتلى شخصية «أزمردا» شخصية باتوزيس وهو سكيِّر أول ما نسمع منه هذا «الكلام»:

هيمان هيمان يا غرامي ظمآن ظمآن للمُدام

وقد عيَّره أزمردا القرصان بالسكر وحب الخمر أكثر من مرة كما يدل قوله عنه:

يسألنى الرحمة والمعونه
ولو رأى الخمرة في قنِّينه
لباع دنياه بها ودينه

فإذا كان على محمود طه يقصد أن يكون حكم أزمردا هذا صادقًا كان معنى ذلك أن شخصية باتوزيس ضعيفة، وكان ذلك مبرراً لما رأيناه من أنه، في جانب من مشاعره، يحتقر أزمردا وفي جانب آخر يحتمل أن يتبعه ويعيش في سفينته على أسلاب القرصنة. وعند هذا ينفر القارئ من باتوزيس. غير أنه، في مواضع أخرى لا

يملك إلا أن يحبه، فإن له موقفًا جميلاً من الرق والرقيق، وهو يجابه أزمردا بذلك قائلاً:

قنصْتها قنص جبار وما شفعت لديك حتى الدوامى من مدامِعها

يابؤسها وهى فى الأسواق عارية ويا لـها بين شـاريها وبائعـها

معروضة الجسمِ تلتف العيون بها تكاد تنفذ فى أخفى مقاطِعها

كأنها دمية المثَّال يفحصها نقّاده ليروا أخطاء صانعها

إلى أن يقول:

فاذكر مصائب آباء بما اجترحت يداك أو أمهات فى فواجعها

واذكر فتاتك أن صرت الغداة أبًا وكان مثلك مقدوراً لطالعها

ونحن نسمع من باتوزيس أنه لا يملك غنى المال وإنما «غنى الأنفس»، وذلك حق نعرفه ولا يتعارض معه إلا حبه للخمر. و إذا كان باتوزيس ملومًا على شيء فعلى موافقته على صحبة أزمردا بعد ما عرف من أعماله الدنيئة الشريرة.

وأما ربّات الرياح فلعل المؤلف لم يقصد بهن أن يكن شخصيات مسرحية فهن ربات وكفى، ولم تميز إحداهن عن الأخرى بصفة نفسية خاصة. وإنما تأتى الفروق بينهن من أن كلاً منهن تختص بجهة من الجهات الأربع. وقيمتهن المسرحية تأتى على الأغلب من جمال غلالاتهن وحسن رقصهن وغنائهن، والشخصيات الباقية لا تستحق التعليق لضآلة أدوارها وضعف الأسلوب الذى تناولها المؤلف به.

الجانب الشعرى من المسرحية

فى «أغنية الرياح الأربع» كثير من الشعر الجميل الذى يرقى إلى مستوى شعر على محمود طه، وقد أبدع الشاعر خاصة فى تلك المواضع التى انطلق فيها من قيود الواقع المسرحى، ليحلّق فى جو الغنائية الشعرية، كما فى ضراعة أزمردا فى آخر مشهد عندما راح يتوسل إلى حروازا أن تعفو عنه، متظاهراً بأنه يحبها. وسنقتطع هذا المقطع صورة من الشعر الجميل فى المسرحية:

رحمةً ربتى فما أستطيع الآ ن قولاً ولست أملك عُتبى

يا ابنة الشرقِ! أنت أيتها الحسناء يا من ملأت قلبى حبّا

لم يعد بعدما أخاف فأخفى عنك حبى ما كان حبى ذنبا

إن يكن حان مرعى فعِدينى بعد موتى وتلك آخر رغبى

امنحينى بعض العزاء ولا تلـ ـقى بجسمى فى اليم أفقدك غصبا

وسِّديه عشب المكان الذى فيه التقينا ففيه أمسيت صبّا

عندما قبَّلتُ محياك عينا ى وضمت صبابتى منك قلبا

فإذا ما سريت فجراً فمسى جسداً مقفراً من الروح جدبا

عانقيه ظلاً أحبك روحاً كشعاع الصباح ريان عذبا

واسحبى فوقه الظلال ومدى ورقاً ناضر الأفانين رطبا

وإذا أبلت الليالى كيانى فاسكبى فوقه الغمائم سكبا

أو فذريه فى الفضاء كما شئـ ـتِ وأنى سريت شرقاً وغربا

إنها ميتة ألذّ من العيـ ـش فلا تحرمى محبك قربا

وتبدو مقدرته الشعرية فى هذه الأبيات فى رسوخ قوافيها فى مواضعها دونما قلق أو نبوّ، وذلك أمر لا يقدر عليه إلا شاعر متمكن موهوب.

ولكن أجمل الشعر فى المسرحية هو الذى ضمَّه ذلك الفصل حيث يناجى أزمردا الربات الأربع محاولاً إغراءهن، فقد افتن فيه الشاعر فى الأوصاف الجميلة بلغة منغومة كثيرة الصور فارتفع فيها إلى أعلى ذرى شاعريته. وهذا نموذج نختاره من نجواه إلى (مريتا) إلهة الرياح الغربية:

أخت ياهو إلهة الصحراء يا جمال الطبيعة العذراء

أيهذى الصبية الحية الأشوا ق ذات الغلالة السوداء

لك عندى قيثارةٌ لحنها الذكـ ـرى وأصداؤها حفيف الماء

يسمع الطير صوتها فيلبى وتلبى الوحوش فى البيداء

أنت يا من ترفرفين على الوا دى بأنفاسك العذاب النديّه

أنت يا من تراقصين على النبـ ـع ظلال الأصائل العسجديه

حق هذا الشعر المكلل شف نسجت وشيه يد الأبديه

خالداتٌ سماتُ حسنك فيـه   رائعـات آياتـه السرمـديه
حق هذا الخصر النحيـل إزار   من نضارٍ مقـدس وجمـانِ
حق تين الأذنين قرطان مـن در   ر بحارٍ مسحورة الخلجـان
حق هذا الفـم الرقـيق سـلاف   عُصرتْ من حدائق النسيـان
قبلما قبلت خطاك ثـرى الوا   دى وقامـت عليه مملكتـان

ولكن الجمال والموسيقى والصور كانت جميعًا مشوبة بأخطاء العروض والقافية، وقد احتوت المسرحية على مقدار منها يزيد على ما احتواه شعر على محمود طه فى سواها، وهذا مثال:

إنا نرى الفاتنـــا   ينسى فتاة الجنوب
أما يرى أختنـــا   تكاد شوقًا تـذوب

فإن (الفاتنا) قافية مؤسسة بينما (أختنا) مجردة من الردف والتأسيس فضلاً عن اختلاف حركة التاء فى الكلمتين. وفى أغنية أزمردا إلى «أسميتا» ربة الرياح الجنوبية تجَوُّز فى الوزن كما نرى:

حُيِّيت يا بنت جبال القمـر   يا من تطلين على المنحدر
فيضحك البرق ويبكى المطر   ويتغنى بالحياة الشجـر

فإن فى قوله «يتغنى» زحافًا مستكرهًا استحالت فيه التفعيلة «مستفعلن» إلى «مفعلن» بحذف حرفين.

ومن ذلك أيضًا قوله:

يا ربتـى ردِّدى   هذا النداء الجميل
اليوم أم فى غـد   أرى ضفاف النيل

فإن وزن العجز الأول «مستفعلن فاعلان» بينما كان وزن العجز الثانى «مفاعلن مفعول» وهما لا يجتمعان. وقد ورد مثل هذا فى عدة مواضع من المسرحية.

ومما يؤخذ على الوزن فى المسرحية أن الشاعر كان يضطر إلى تغييره فى داخل المشهد الواحد فينتقل من وزن إلى وزن دون أى سبب فنى يدعو إلى ذلك، ومن هذا ما نراه فى المشهد الذى نثبته فيما يلى:

ماتوكا- تحـــية الإخـوان في بكر الصيف

من سيدى الربان لسيدى الضيف

باتوزيس- والسيد أزمردا هل قا

م من النــوم الآنـا؟

ماتوكا- هو عند الشاطئ يستقصى

نبــأ وبسائل ركبـانا(٢٧٦)

ففى هذا الحوار القصير يتغير الوزن ثلاث مرات. كان كلام ماتوكا الأول من هذا الوزن:

مستفعلن مفعول مستفعلن فعلن

وكان جواب باتوزيس من هذا الوزن:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم يأتى كلام ماتوكا فى الرد بوزن جديد:

مستفعلن مفاعلن مفاعلن مستفعلن

إن شاء سيدى أمــر برفع هاتيك السُتر

وهذا شنيع لا يُقبل، لأن تغيير الوزن لا ينبغى أن يكون معزولاً عن تغيير نبرة الكلام، وأما أن نغيره فى عبارتين متجاورتين للمتكلم ماتوكا فهو تجوّز لا يُقبل، وفيه إساءة إلى الانسجام الموسيقى.

ولن نطيل فى استقصاء هذه الهنات البسيطة فى الوزن وإنما ذكرنا صوراً منها للتنبيه إلى وجودها، وفى وسع القارئ أن يستقصى بنفسه بقيتها.

لغة المسرحية

تتصف اللغة فى «أغنية الرياح الأربع» بالبعد عن الواقعية التى ينبغى أن تتصف بها لغة المسرح، فقد صعب على علي محمود طه أن يتخلّص من شاعريّته وهو يدخل حرم المسرح، ومن ثم فقد بقيت لغته غنائية ذات نبرة شعرية عالية، وبذلك لم يتح لها التعبير الكامل عن الأحداث والأشخاص.

وقد حافظ الشاعر إلى درجة مقبولة على القواعد غير أنه وقع فى شىء يسير من الهنات كمثل قوله:

أراهــم من بُعُــدٍ كأنهــم   فى مرقصٍ يلهون أو فى ملعب

وفيه حرك كلمة (بعد) الساكنة العين بضمها خلافًا للمألوف والمقبول. وقد وقع فى التراكيب الضعيفة أحيانًا كما فى قوله:

وشلوه وقعه   تحلو به الأسمار

أراد أن يقول (ووقع شدوه) فلم يستطع ذلك إلا بإقامة مبتدأين متجاورين الثانى منهما هو وخبره خبر للمبتدأ الأول وهو تعقيد لا يسوغ.

وقد يستعمل الغريب والحوشى كما فى قوله: «النخيل المرجحن» فما أثقل هذه «المرجحن» وما أبعدها عن سياق الشعر الغنائى المعاصر.

ومن وجوه الإعراب الضعيفة إرجاعه الضمير إلى متأخر فى قوله:

ما تراها أسماؤكن ومن وا   هبُ هذى الصفاتِ والأسماء؟

الفصل الرابع
مسرحية "أرواح و أشباح"

المشاكل العامة فيها

في مسرحية «أرواح وأشباح» مجموعة من المشاكل الأدبية تجابه الناقد أولها وأسرعها أخذًا بالذهن مشكلة الشكل. فماذا أراد على محمود طه أن يعد عمله الأدبي هذا؟ أهو مسرحية؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار؟

أما أن نعد «أرواح وأشباح» مسرحية فأمر لا نستطيعه ، لأن الشرط الأول للمسرح- وهو الحركة والأحداث- مفقود فيها، فلا يزيد ما يقع فيها على جلسة هادئة في مكان ما يتبادل فيها الأشخاص حوارًا . ولا ينقض هذا أن المؤلف وضع أمامنا مجموعة من الأشخاص هم سافو وتاييس وبليتيس والشاعر وهرميس، لأن هؤلاء الناس- وإن كانوا أشخاصًا بالفعل- لم يُمنحوا الوجود المسرحي وإنما تُركوا كالصور المسطّحة المسمرة على لوحة، فلم تحطهم شبكة من الأحداث، ولا تحركوا وراحوا وجاءوا على ما يعرف في المسرح. وإنما كان وجودهم ذهنيًا خالصًا وكأنما أريد لهم أن يكونوا رموزًا تمثل أفكارًا معينة. والتشخيص اليسير الذي منحهم إياه المؤلف لا يكفي لخلق شخوص مسرحية.

وأما أن نعتبر (أرواح وأشباح) قصيدة فأمر لا يقل صعوبة لأنها، بالمعنى الشعري، غير متسلسلة تسلسل الشعر وإنما تقاطعها وقفات وحوار ومشاهد. وهذه، على ضآلة صفتها المسرحية، قد حالت دون أن تملك «أرواح وأشباح» صفة القصيدة المنسجمة الكاملة. يُضاف إلى ذلك أن شخصيات سافو وتاييس وبليتيس قد عكّرت جو القصيدة دون أن تمنحها شيئًا لأنها بقيت مجرد أسماء لا شخصية لها وذلك لأن الشاعر لم يمنح أيًا منها سلوكًا خاصًا أو فكرًا مميزًا تختلف به الواحدة عن الأخرى. وقد كانت نتيجة ذلك أن القارئ لا يشخص أيا منهن وكأنهن أسماء مجردة. ولقد بقيت أقرأ هذا الشعر سنوات دون أن أعبأ فيه بالأسماء وكأنها جميعًا اسم واحد له صيغ كثيرة.

والظاهر أن على محمود طه نفسه قد كان شاعراً بأن ما كتب لا يملك من خصائص المسرحية شيئًا، ولذلك تركها غفلاً فلم يكتب عليها وصفًا وإنما ترك تعيين شكلها للقارئ.

ولا يقل موضوع «أرواح وأشباح» إثارة للحيرة عن شكلها. إن الشاعر يقول، في المقدمة الشعرية التى بدأ بها القصيدة:

إلى قمة الزمن الغابرِ سمت ربة الشعر بالشاعرِ

ومن ذلك نتوقّع أن يصعد الشاعر بنا، مع ربة شعره، إلى «قمة الزمن الغابر»، ومع أننا لا نعرف ما «قمة الزمن» هذه إلا أن اللفظ يغرى الذهن بأن يحلم بقصيدة تقدم الفلسفة العالية بصيغة شعرية. غير أننا سرعان مانخيب. فماذا نجد فى قمة الزمن هذه؟ لا شيء أكثر من حوار عن الغريزة الجنسية وصلتها بالشعر.

ولا بد لنا، قبل أن نلخِّص موضوع «أرواح وأشباح» من أن نعيّن زمن أحداثها. وسوف نجدنا بإزاء مشكلة ثالثة. فمتى تقع هذه المحاورات وأين؟ وسيدهشنا أن نكشف أنها لا تقع فى زمن الحياة الإنسانية، لا ولا بعد الموت. وإذن فمتى؟ وهل يعرف الذهن زمنًا آخر غير الحياة والموت يمكن أن تقع فيه أحداث مسرحية؟ وهنا موضع العجب والتناقض. فإن هذا الحوار يجرى قبل المولد وقبل الحياة الإنسانية، لا فى جنة آدم وحواء وإنما فى مكان آخر يسميه الشاعر «ما قبل البعث» أو «ما قبل الميلاد» وإن لم يستعمل له هذا النص الصريح. وذلك زمان لا يستطيع ذهن أن يدركه فلا الأديان تعرفه ولا الخيالات ولا العقل. وإذن فما هذا الزمان وما تاريخه؟ إن من الأدباء المحدثين فى أوروبا من يتناول فكرة الزمان ويصنع منها مسرحيات ممتعة، مثل الكاتب الإنكليزى القدير ج.ب. بريستلى J.B. Priestley الذى كتب مسرحية مثيرة عنوانها «لقد كنت هنا من قبل» I have been here before ولكن «قبل» عنده لا ترتفع عن زمان الإنسانية فى هذه الأرض وإنما تحاول أن تصوغ هذا الزمان فى شكل جديد مثير يشخص فكرة تكرار الحياة مئات المرات، كلما مات الإنسان بدأ عمره من جديد وتستمر الدورة ما شاء الله. ومن تكرار هذه الحيوات يتألف تاريخ البشرية. وأما أن يصف على محمود طه ما سماه «وجودًا حوى الروح قبل الوجود» فإنه أمر لا يقبله العقل.

يُضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتمسك بمفهوم واحد ثابت لفكرة «ما قبل البعث» بحيث يرتاح الذهن إلى شيء يثبت عليه ولم يجعل مرور الإنسان بفترة «ماقبل» هذه نوعًا من الزمن وقع فى «ما قبل» هذا الوجود فعلاً، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون فى «ما قبل» يتذكرون ماسوف يقع لهم بعده فى هذا الوجود. وذلك متناقض، فكيف «يذكر» الإنسان اليوم ما لم يقع له بعد فى ثنايا الغد؟ كيف يعقل أن نسمع الشاعر، قبل أن يولد إنسانًا، يقول:

وكانت حياتى محض اتباع	فصارت طرائف من فنّها
وكان شبابى صمت القفار	ورجع الهواتف من جنّها
فعادت ليالى الصبا والهوى	أرق المقاطع فى لحنها
وأفرغت بؤسى فى حضنها	وأترعت كأسى من دنّها

ومتى كانت لهذا الشاعر حياة لكى يستطيع أن يتذكر أحداثها؟ أولا يعيش فى زمن ما قبل البعث؟

وفى إمكاننا أن نلتمس تخريجين بعيدين لهذا الإشكال كما يلى:

١- لعل على محمود طه من المعجبين بنظرية دَنْ J.W.Dunne فى الزمن(٢٧٧)، وهى نظرية تجعل الزمن، بماضيه وحاضره، موجودًا قائمًا كل لحظة بحيث نستطيع أن نرى المستقبل كلما أرهفت حواسنا كما يقع لنا فى الأحلام أحيانًا. ومن ثم فإن أشخاص «أرواح وأشباح» يعيشون فى حاضر ما قبل البعث ويطلون على المستقبل كما أطلت الفتاة كى كونوى Kay Conway فى مسرحية بريستلى «الزمن وآل كونوى» ، وقد يزيد هذه الإمكانية أنهم أرواح وليسوا بشرًا، وللروح رهافة خاصة تميزها(٢٧٨).

٢- لعل الشاعر هنا لا يتحدث عن نفسه، وإنما عن كل شاعر، معتبرًا تجارب سواه من الشعراء تجاربه هو لا فرق بينها. ومن ثم فإن حديثه عن الماضى على الأرض يخرّج على ذلك.

والرأى الثانى من هذين أقرب إلى المعقول، من وجهة نظر واحدة، هى أننا، فى الحق، لا نستطيع أن نفترض أن على محمود طه يعرف نظرية «دن» فى الزمن، فهو فيما نعلم لا يقرأ من الإنكليزية إلا اليسير، وهذا كتاب عالٍ يعد شيئًا بين العلم

والفلسفة، فضلاً عن أن من يقرأه لايمكن أن يسكت عنه فلا يشير إليه فيما يكتب لأنه من أروع الكتب الذى أبدعها عصرنا وقد أحدث فى الأدب الإنكليزى آثاراً عميقة نلمسها فى إنتاج هـ.ج. ويلز وألدوس هكسلى وبريستلى وسواهم، فلا يمكن أن يكون على محمود طه قد عرفه دون أن يشير إليه فى كتابه وأحاديثه، وبخاصة فى المقدمة النثرية التى أثبتها فى صدر «أرواح وأشباح» ولو كان قرأ هذا الكتاب لألهمه حواراً أعمق من الحوار الحالى ولخلق من فكرة الزمن معانى أخرى.

وإذن فلا يمكن لنا أن نفسِّر مشكلة الزمن فى «أرواح وأشباح» وفق نظرية «دن»، ومن ثم فلا يبقى إلا الرأى الثانى الذى يضعف من قبولنا له على ما نرى أن هذا الشاعر يتحدث عن ماضٍ فعلىّ وقع له وتجارب لا يحسن إنسان أن يلتقطها من سواه كما فى قوله:

أأبغض حواء وهى التى   عرفتُ الحنان بها والرضى

ومهما يكن فلابد لنا من أن نتخلى عن القطع برأى نهائى فى مشكلة الزمن فى المسرحية، ريثما نمتلك أدلة من حياة الشاعر.

ومن المشاكل الفكرية المتصلة بمشكلة الزمن مشكلة كيان هذه الشخصيات التى تتحرك فى عالم المثل، فإن السؤال الذى يلحّ على ذهن القارئ هو هذا: هل المفروض أن هؤلاء الناس نوو أجسام؟ ألهم عيون وشفاه وأذرع وأرجل مثل البشر؟ والمؤلف يترك هذا السؤال حائراً، لابل إنه يربك القارئ بما يضعه حوله من تفاصيل. ففى افتتاحية المسرحية نسمع وصف الشاعر وهرميس:

أهلاً علينا فما سلّما   ولا صافح الناظرَ الناظر

وإذن فإن لهما «ناظرين» أى «عينين» وللأرواح الأخرى نواظر كذلك.

وهذا مناقض تمام المناقضة لما نرى من أن الشاعر لا يكتسب جسداً محسوساً إلا فى ختام المسرحية وهذا هو النص النثرى: يهم الشاعر بالظهور فيحس أن له جسداً وأنه لم يعد روحاً مجرداً وهذه كلمات الشاعر:

محدثتى ما أحب اللقاء   لقد حال جسمى دون اللقاءْ
وكنتُ تخلصت من طيفه   فلفّته حولى يدٌ فى الخفاءْ

ومن ثم فإن هناك شيئًا من الاضطراب فى هذا، وقد زاده ما نرى من أن الفنان الذى رسم الغلاف والصور الداخلية قد جعل هذه الأرواح ذات أجسام، (وهى أجسام شهوانية قبيحة نظنها أساءت إلى المسرحية إساءة كبيرة)[٢٧٩].

غير أن ثمة مشكلة ثانية تتعلق بموضوع الأجسام هذا، فإنّ المؤلف قد منح الشاعر فى خاتمة المسرحية جسم رجل كامل ناضج، فكيف يتفق هذا مع حقيقة مولد الرجل طفلاً ضعيفًا لا ذهن له؟ وإذا كان الإنسان يوجد مكتملاً فى مكانٍ ما قبل مولده فما العمر الذى يكون له إذ ذاك؟ وما قياس الزمن فى تلك المرحلة؟ كل ذلك قد أدخل الضعف على فكرة المسرحية، وإن كان لم ينقص من جمالها الشعرىّ وجمال موسيقاها.

والواقع الذى لابد لنا من أن ننتهى إليه أن فكرة الزمن لم تخطر على ذهن على محمود طه وهو يكتب «أرواح وأشباح» ولذلك وقع التناقض. فالمسرحية، وإن كان موضوعها الزمن، لم تتحدث عن الزمن، وإنما تناولت الغريزة الجنسية والمرأة والرجل، وذلك نقص يؤخذ عليها.

موضوع المسرحية وحوارها

ملخّص المسرحية أن بعث الشاعر إلى عالم الأرض يقترب فيحمله هرميس لينزل به إلى الأرض، فيمران فى طريقهما بثلاث «حوريات» هن سافو وتاييس وبليتيس. وتغضب الحوريات لأن الشاعر لايسلِّم عليهن ويتفرع الغضب إلى حوار بينهن عن الشاعر وموقفه من المرأة، وتكون بليتيس حاقدة على الرجال، داعية إلى طردهم من حياة المرأة. ثم يعود هرميس، بعد أن ودّع الشاعر على حدود الأرض، فيتحدث إلى الحوريات ويدافع عن الشاعر، ويتضح بعد قليل أن الشاعر يسمع هذا الحديث، وعندما يحاول أن يظهر ويقترب يحس أنه قد أصبح له جسد، وعندها يحاولن أن يفحصن جسمه فى إعجاب، ويبدو من ذلك أنهن على وشك أن يبعثن إلى الأرض مع الشاعر.

هذه كل أحداث المسرحية، فهل هى أحداث على الإطلاق؟ أم هل تراها مجرد حوار؟ على أن اعتبارنا لها حوارًا لا يرفعها لأن هذا «الحوار» يكاد يخلو من الموضوع. فهو لا يدور حول الشعر بدليل أن النظرة إلى الشاعر فيه إنما هى من ناحية صلته بالمرأة لا من ناحية صلته بالشعر كما يبدو من هذا المقطع:

بعينيك أنتِ فلا تنكرى — صفات أنوثتك الشاهده
تمثلت شتى جسومٍ وكم — تجسَّدتِ فى صورٍ بائده
نعم أنت هنّ نعم ما رأى — أرى الكل فى امرأة واحده
لقد فنيت فيك أرواحهن — وها أنت أيتها الخالده
لقد كنت وحى رخام يصاغ — فأصبحت لحمًا يثير الدماء
وكنتُ فتى ساذجًا لا أرى — سوى دمية صُوِّرت من نقاء
أنيل الثرى قَدمىْ عابر — يعيش بأحلامه فى السماء
فأصبحتُ شيئًا ككل الرجال — و أصبحتِ شيئًا ككل النساء
وكنتِ أميرة هذى الدمى — وصورة حسن عزيز المنال
وكنتِ نموذج فن الجمال — أحبك للفن لا للجمال
أرى فيك ما لا تحدّ النهى — كأنكِ معنى وراء الخيال
فجردتنى رجلاً أشتهى — وجردت أنثى تشهّى الرجال

ويختتم ثورته قائلاً:

فيالك أفعى تشهيتها — ويالى من أفعوان نزق

وتكمن وراء هذا الموضوع فكرتان نبسطهما فيما يلى:

١- نستخلص من طبيعة المحاورات ومضمونها أن على محمود طه يزدرى الغريزة الجنسية، وهذا الازدراء هو الذى يجعله يسمى «المرأة» بالحيّة الخالدة والخاطئة. ولابد لنا، عند هذا، من الإشارة إلى أن فكرة «الخطيئة» التى تلتصق بالمرأة ليست فكرة إسلامية وإنما هى فكرة مسيحية، حيث الكنيسة الكاثوليكية تعتبر المرأة قرينة الخطيئة بسبب إغوائها الأول لآدم بأن يأكل من شجرة المعرفة. والمعروف أن الرهبنة لا تجتمع مع الزواج، بسبب النظرة المزدرية للغريزة الجنسية. وهذا مخالف تمام المخالفة لموقف الدين الإسلامى الذى يقر غريزة الجنس وينظر إليها نظرة إنسانية تُضفى عليها قداسة بسبب ما ينتهى إليه الزواج من إقامة المحبة والتعاون وصلات الفكر والروح بين الرجل والمرأة وبما يؤدى إليه من تكوين الأسرة

وبناء المجتمع النظيف. ومهما يكن فإن نظرة على محمود طه، فى هذه المسرحية، نظرة مسيحية؛ والظاهر أنه أخذها عن أدباء الغرب الذين قرأ لهم.

٢- يؤمن على محمود طه بأن الفن عالم طاهر يلطخه الوقوع فى أحابيل الغريزة الجنسية، ويبدو هذا المعنى فى مواضع كثيرة من المسرحية كما فى قوله عن «الفنان الأول»:

هنالك أولُ قلبٍ هفا	وأول صوتٍ شدا بالنغمْ
وأول أنملة صوّرت	وخطت على اللوح قبل القلمْ
فما لك حواء أغويته	وأعقبته حسرات الندم
لقد كان راعيَك المجتبى	فأصبح راميك المتهم
ولولاك ما ذرفت عينه	ولا شام بارقة فابتسمْ
وعاش كما كان آباؤه	يغنّى النجوم ويرعى الغنم(٢٨٠)

ومن هذا يبدو أن إغراء حواء (أو الغريزة) يعقب الفنان «حسرات الندم» بكل ما فى هذه الكلمة من قوة، وأن الغناء للنجوم (رمز السماء) يتعارض مع هذه الغواية. والمسرحية كلها قائمة على ازدراء الشاعر للجنس، ومن ثم يؤدى استسلامه له إلى الندم وحسراته.

ومما يؤيد هذه الفكرة أن الشاعر كتب فى مقدمته النثرية للمسرحية يقول:

«ووجدت نفسى فى طريق أفلاطون ومثله العليا، فتنفّست فى هذا الجو حراً طليقًا لا تقيِّدنى بيئة أو عقيدة ولا يحد حريتى حذر أو اتهام» يريد بذلك ما نرى فى شخصية الشاعر من ضيق بالغريزة وتطلع إلى «السماء» وآفاق الروح. وعلى الأساس الأفلاطونى وحده ينبغى أن نقرأ أمثال هذه الأبيات:

وكنتِ أميرةَ هذى الدمى	وصورة حسنٍ عزيز المنال
وكنت نموذج فن الجمال	أحبك للفن لا للجمال
أرى فيك ما لا تحد النهى	كأنك معنى وراء الخيال(٢٨١)

فالدمية والنموذج ليسا أكثر من مرادفات شعرية لكلمة «مثال» التى هى مفرد المثل الأفلاطونية.

جنس المرأة فى "أرواح وأشباح"

ينبغى لنا أن نلاحظ أن هذه القصيدة المسرحية لا تعرض موقفًا واحداً من جنس المرأة، وإنما تقدِّم مجموعة من المواقف تبرز بينها ثلاثة مواقف: أمّا القسم الأول من القصيدة فيتفجر بالسخط على المرأة، ويجىء ذلك على لسان «المثال» الذى يراها (حية خالدة) لا يزول مكرها ولا إغواؤها. وقد جرَّدها من أن تكون لها شخصية فردية لأن النساء فى رأيه متشابهات جميعًا لافرق بين الواحدة والأخرى منهن:

نعم أنت هن، نعم ما رأى؟ أرى الكل فى امرأة واحده[٢٨٢]

وهذا المثال يلقى على غريزة الجنس غلائل شنيعة فتجىء قصيدته «الحية الخالدة» سوداء مفعمة بالكراهية والسباب.

ويكون القسم التالى من المسرحية ردًا نسويًا على هذه الآراء تقدمه الحوريات الثلاث. وتشير الثائرة العصبية إلى الإلهام الذى تمنحه المرأة، بحبها وأشواقها إلى الرجل الفنان:

ألم يقبس النور من فجرها؟ ألم يسرق الفـن من سحـرها؟
شفت غلّة الفن حتى ارتوى وإن دنس الفن من طهرها[٢٨٣].

ولكن الرأى الأقوى الذى تنطق به بليتيس لا يجىء إلا فى آخر بيت من حديثها حين تُعلن فى عمق رائع أن جمال الجسد الذى تملكه المرأة ليس إلا جانبًا ظاهريًا من جمال أعمق يكمن فى عواطفها. فإذا نعم الرجل بجمال الجسد، فإن ذلك لا يعنى أنه تنوق أبعاد المرأة كلها لأن هناك القلب العميق الواسع المجهول ذا الأسرار والخفايا، وفى هذا القلب يكمن جمالها الأعظم:

لقد قربت جسدًا عاريًا وقلبًا يضن بأسراره[٢٨٤]

والوصول إلى هذا الكنز أصعب بكثير من الوصول إلى الجمال المادى الظاهر.

ومضمون هذا الكلام أن المرأة ليست جسداً وحسب وإنما أبعادها العظمى فى روحها، فإذا أحبّها الرجل فلا يكتفِ بجسدها وليبحث عن الأعماق.

وفى القسم الأخير من المسرحية يبرز موقفٌ ثالث من جنس المرأة هو موقف الشاعر. وهذا الموقف يستند إلى حاجة الرجل إلى حنان المرأة وفهمها وصداقتها، فإن

هذه الحاجة التى يحسُها الشاعر المثالى، تخفف من عبء إحساسه بدناءة الغريزة الجنسية وقبحها. وكأن إحساسه بالضرورة يُقدره على تجميلها وإسباغ ألوان الرضا عليها.

شخصيات المسرحية

مما نأخذه على علي محمود طه أنه أبرز فى (أرواح وأشباح) شخصيات أوروبية غريبة عن الذهن العربى، نابية الأسماء فى بحور شعرنا، فلا هى تملك وجوداً فى خيال قرائنا العرب، ولا أسماؤها الساكنة الأواخر (وأحيانًا الأوائل مثل بليتيس) تجد مكانًا فى أوزان شعرنا.

وأما غربة هذه الشخصيات فى ثقافة القارئ العربى العامة فإنها قد أفقدتها القدرة على الاستثارة والإيحاء، وبذلك سلبت المسرحية شيئًا من كثافة جوها وقوة معناها ومغزى حوارها. وليت الشاعر اختار شخصيات عربية مثل ليلى العامرية، وعنان جارية الناطفى، وولادة بنت المستكفى وسواهن من المحبات والشاعرات العربيّات ذوات الثقافة والذوق المرهف والجمال. فلو كان فعل ذلك لأغنى المسرحية بخلفية من المعلومات يملكها القارئ العربى جاهزة فى ذهنه وروحه فضلاً عما كان ذلك يفتح من أبواب واسعة لإغناء أدبنا العربى المعاصر بالروح الخصبة المترفة التى عاشت فيها شخصيات الحب النسوية العربية التى ترددت أسماؤها فى صفحات تاريخنا. وأما شخصيات (سافو) و (تاييس) فهى بمجموعها شخصيات ميْتة بالنسبة للقارئ العربى، ولم يزد وجودها على إضعاف موسيقى الشعر فما أوضح التصنُّع فى قوله:

صفى لى بليتيس هذا الأمل
وماذا ابتدعت له من حيل؟
بتحريك آخر بليتيس قسراً؟

ولقد نبّه الدكتور محمد مندور، فى نقده المبكّر المنشور فى كتابه «فى الميزان الجديد» إلى أن على محمود طه خالف الواقع التاريخى لهذه الأسماء فى نص المسرحية، مع أنه قدمها نثراً كما يعرفها الناس، قال: «ومن عجب أن تبحث عن شيء

من تلك الدلالة فى أقوالهن فلا تجد شيئًا وتلاحقك الصور التاريخية التى تعرف عنهن وأنت تقرأ فتتلف عليك إحساسك وتثير بك الغيظ».

والناقد على حق فى تعليقه، ونحن نقرُّه عليه، (وإن كنا نود لو لزم الموضوعية وتحاشى التعليق الساخر واللوم الحادّ). ولقد كان على مؤلف «أرواح وأشباح» أن يعوّض عن ضياع الإطار التاريخى بمنح هذه الشخصيات وجودًا مسرحيًا مستقلاً يصهرها فى جو المسرحية ويعطيها أبعادًا نفسية جديدة مبعثها الحركة والحياة والأحداث والحوار. و بذلك تصبح تاييس شخصًا فى مسرحية على محمود طه فكأن واقعها التاريخى لم يكن، وإنما ولدت من جديد فى كتابه، غير أنه لم يفعل ذلك وبقيت هذه الشخصيات بلا حياة فلا واقعها التاريخى ينهض فى ذهن القارئ العربى فيلقى الضياء عليها، ولا هى تخلق لنفسها تاريخًا جديدًا بعملها وحديثها وحركتها على المسرح. وإنما بقيت أمامنا أسماء لا ينبض لها عرق.

ومما ينبغى أن يؤخذ على المؤلف فى باب «الشخصيات» أن شخصية «الشاعر» كانت بلا هوية ولا جنسية، ولعل أنفسنا كانت تهفو إلى أن يكون لهذا الشاعر شيء من صفات العربى. ولكن عذر المؤلف أن إطار المسرحية كله غير عربى فإذا سكتنا عن ذلك حق علينا السكوت عن سواه.

أما الشخصيات النسوية فى «أرواح وأشباح» فالظاهر أنها قد رسمت لكى تكون متفقة مع رأى «المثّال»، فالمرأة جنس لا أفراد له، لأن الواحدة منه ليست إلا نسخة مكرورة من كل واحدة، والنموذج العام الدارج منه هو نموذج الدمية الجميلة ذات الغرائز. فلا نرى على محمود طه يمنحها كيانًا عقليًا أو بعدًا روحيًا أو موهبة فنية. وإنما هى «الحية الخالدة». كما نلاحظ أن المرأة قد جعلت فى المكان المقابل المعارض للشاعر وكأنها لا تستطيع أن تكون هى نفسها شاعرة. ولقد أبقاها على محمود طه على هذا المستوى فى أجزاء المسرحية جميعًا حتى عندما جاء الشاعر يعبِّر عن هيامه بها وإيثاره لها على كل ما فى الوجود، ذلك أنه بهذا لا يمنحها شخصية ترفعها إلى مستوى الروح والفكر، وإنما يعطيها الحب الجنسىَ وحسب. وحسبنا دليلاً على ذلك أنه، وهو يحبها هذا الحب، مازال يعدها كاذبة لعوبًا كثيرة الأخطاء والأعذار الواهية:

لكذبتــها تستحــبّ الحـياة ويصفـو الزمـان بتغـريرِها

ويأخذنى الشكُ فى قولـها   فتسكـــتنى بمعـــاذيرِها

وتعصف بى شهوةٌ للجدال   فتقنعـــــنى بأســاريرها

غفـرتُ لهـا كل أخطائهـا   سوى دمعتين لتبريرها[٢٨٥]

وقد جاءت الشخصيات النسوية فى المسرحية زاخرة بالحقد والعنف والشهوانية والغباء كما يلاحظ فى حديث بليتيس:

لنشــرب مـن دم هذا الفـتى   مصفى الرحيق بأكوابنا

ونجعل من حشرجات الرجال   تحية شادٍ لأنخابنا[٢٨٦]

وترد عليها سافو بحقد مماثل. أما تاييس التى تقف فى وجهيهما قائلة إنها «لا ترى الغدر فى الرأى كل الصواب» فإن معارضتها تفقد قيمتها الأخلاقية عندما يتكشف لنا أساسها، وإذا هى تقصد أن كيد المرأة ينبغى أن يكون أكبر من استعمال هذه الوسائل المباشرة فى الانتقام.

وهذا التشابه فى الشخصية والرأى بين «الحوريات» يؤيد ما سبق أن قلنا من أن الصفة المسرحية فى «أرواح وأشباح» ضعيفة، فكأن على محمود طه هو المتكلم على ألسنة شخصياته.

الشعر والعروض فى "أرواح وأشباح"

يصل الشعر فى «أرواح وأشباح» إلى ذرى من أعلى ما بلغه على محمود طه، فقد اجتمعت الصور إلى الفكرة إلى النغم وروعة التعبير، فضلاً عما فى هذا الأثر الأدبى من انثيال وتدفق وكأن الشاعر لا يجهد فى الصياغة قط. ومن نماذج المقاطع الجميلة قول بليتيس:

أدلّه هذا الفـتى بالجــمال   وأسمعه من رقيـق الغـزل

وأورثــه جـنةً بالرحـــيق   وأحـرمه رشـفات القُــبل

إلى أن تحـــرق أعصــابه   ويصرعه طائف من خـبل

وأحفـر بعد الـردى قـبرَه   هـناك عـلى قمـة الهـاويه

وأغرس فـى قلـبه زهـرةً   مــن الشـر راويـة نامــيه

سقتهـا سمـوم شرايـينه ورفَّت بها روحـه العاتـيه

تخف إليها قلوب الرجال وترجع بالشـوكة الدامـيه

ومن جميل الشعر قصيدة «السحر الأسود»، وفيها دفاع عن الزنوج وتمجيد لجمال أجسامهم:

لهم نارهم فى أقاصى الدجى وأبياتهـم فى أعالى الكهوفْ

وسحرُ الطبيعة فى عُريهـــا إذا هتك الفجر عنها الشفوف

ونـــاى تبسَّـم فـيه الربيـع ويسكب شجو المساء الهتوف

ورقصٌ يمـثل قلـب الحيـاة إذا ما استخف بنقر الدفـوف

تفـــرد فنهـــمو بالخفـــاء وصـيغ بفطــرتهم واتســـمْ

يعيش جديداً بأرواحهـــــم وإن عاش فيهم بروح القـدم

له بـأس مـانا وإيحـــاؤه إذا اضـــطربت روحـه بالألـمْ

ورقة هاواى فى شدوهـــــا إذا جـاش خاطـرها بالنغـم

ومن الشعر الجميل قوله فى وصف الشاعر الأعمى:

إذا ما هوت ورقاتُ الخريف أحسَّ لها وخـزات السنان

وإن سكبت زهرة دمعــــةً فمن قلبه انحدرت دمعتان

ومثل هذا فى القصيدة، كثير.

وقد استعمل الشاعر لقصيدته المسرحية هذه وزن المتقارب فكان فى ذلك موفقًا كل التوفيق، فإن لهذا البحر سحرًا وجلالاً وعمقًا وموسيقية. ونحن نخالف بهذا الحكم مذهب الناقد الدكتور محمد مندور الذى قال فى دراسته التى تناول بها «أرواح وأشباح» إن وزن المسرحية «يتنافر مع موضوعها»، ثم أضاف قائلاً: «ومتى كان المتقارب من الغنى والجلال والضخامة بل وطول النفس بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية؟». وذهب أخيرًا إلى أن وزن المتقارب «أهزل وأنحف وأخف من أن يحتوى فكرةً فلسفية. إن فيه ما يترك فى النفس فراغًا ويشعرها بأن الموضوع قد ضمر وضاع جلاله»[٢٨٧].

أما تجاربى الشخصية فى النظم الشعرى والمطالعة فقد انتهت بى إلى أن هذا «المتقارب» يحتمل الفكر الفلسفى العميق بمعناه المعاصر أكثر مما يحتمله أى و زن آخر من أوزاننا عدا الخفيف (الوافى). وسبب ذلك أن فيه مزيتين عروضيتين تميزانه:

١- أن تفعيلته تنتهى بسبب خفيف (فعولن) بحيث يمكن أن تنتهى التفعيلة فى أواسط الكلمات فلا تمزقها ولا تؤذيها وإنما تفلتها لتنساب طلقة حرة إلى التفعيلات التالية. وهذه الخاصية تيَسر للشاعر أن ينطلق مع الأفكار التأملية فى انسياب وتدفق دونما وقفات قاطعة عنيفة الوقع، عالية الغنائية والنبرة كالوقفات التى تتوافر فى البحور الوتدية مثل البسيط. وإذا سمح لنا الدكتور مندور أن نحزر ما هو فى رأيه البحور (الجليلة الغنية الطويلة النفس) قلنا لعله يعتبر الطويل والبسيط صالحين لهذه «الفكرة الأفلاطونية». فإذا كان ذلك ما يقصد (وليس من حقنا أن نجزم بأنه يقصد) فنحن مضطرون إلى مخالفته ثانية، لأنهما كليهما من البحور الوتديه وبخاصة البسيط[٢٨٨]. ومن صفات الوتد التى يحسُها كل شاعر له حظ من الأذن الشعرية أنه قاسٍ صلد بحيث إذا انتهى فى منتصف كلمة شطرها إلى شطرين، وهذا يمنح هذين البحرين طبيعة القفز والتقطع وسوى ذلك مما يتعارض تعارضًا محققًا مع الفكر الفلسفى ذى التأملات التى تجمع الموسيقى إلى العمق. فإنما يصلحان لشعر الحكمة حيث يكون استقلال البيت مزية، لأن الحكمة تختصر الأحداث وتستعمل القطعية فى الصياغة، وكذلك يصلحان لأغراض أخرى مشابهة.

٢- إن وزن المتقارب طويل طولاً لابأس به بالنسبة إلى أغلب بحور الشعر العربى. وهو فى الحق ليس «هزيلاً» ولا «نحيفًا». ذلك أن فى الشطر الواحد منه أربع تفعيلات ذات طول متوسط. ومن ثم فهو أطول من الكامل و «السريع» مثلاً. وهذه الخاصية تجعله وزنًا بطىء الانسياب، «جليل» الوقع بحيث يصلح للشعر الفلسفى والفكرى. ولذلك لا نرى أبا العلاء المعرى مخطئًا حين يستعمله لقصيدة فكرية تأملية كالتى مطلعها:

حياة عناءٍ وموت عنا　　　فليت بُعيد حِمام دنا

وقد أبدع شوقى فى قصيدة من روائع شعره عنوانها «مصاير الأيام» مطلعها:

ألا حبذا صحبةَ المكتب　　　وأحبب بأيامه أحببِ

ويا حبذا صبية يمرحون　　　عنان الحياة عليهم صبى

إلى أن يقول:

مقاعدهم من جناح الزمـــان وما علموا خطر المركبِ
عصافير عند تهجّى الدروس مهارٌ عرابيد فى الملعـبِ
خليُّون من تبعات الحيـــــاة على الأم يلقـونها والأب
جنون الحداثة من حولهـــم تضيق به سعة المذهـــب

وربما كان الدليل الحى على هذه السلاسة والمطاوعة للفكر فى وزن المتقارب أنه قد ازدهر وكثُر استعماله فى عصرنا، بينما كان قليل الورود فى شعرنا القديم- وإن لم يكن نادراً- وسبب ذلك، فيما نرى، أن الفكر الشعرىّ المعاصر يجنح إلى شىء من التعقيد فهو يتطلب وزنًا ذا انثيال وبطء ونغم بحيث يقدر أن يستوعب هذا الفكر. وللسبب نفسه قل استعمال البحور الوتدية كالطويل والبسيط، حتى كادا يغيبان عن الدواوين الحديثة.

الباب السادس
من الملاح التائه
إلى شرق وغرب

تقدمة

من الظواهر الغريبة فى شعر على محمود طه أن فيه مستويات روحية وفكرية متباينة يتناوب ظهورها، فقد يغلب أحدها فى قصائد معينة، ثم يغلب آخر فى قصائد أخرى. وتترقرق فى هذا الشعر معانٍ متضاربة متعارضة تجعل الحكم العام القاطع غير ممكن. مثال ذلك أن القارئ الذى يقرأ من مجموعاته الشعرية أول ما يقرأ «أغنية الرياح الأربع» و«الشوق العائد» و«شرق وغرب» يخرج بانطباع عام مؤداه أن على محمود طه مرح ضحوك يعيش بحواسه على العموم. ونحن نسمى نظرة هذا القارئ «انطباعًا» لأن الانطباع يعنى الصورة العاجلة التى تأتى بها القراءة السريعة والنظرة العامة. ومن ثم فإنها تختلف عن «الرأى» الذى هو حصيلة التأمل والدراسة والمراجعة، وهذا الانطباع الذى يخرج به القارئ لا يصدُق فى الواقع إلا على عدد معين من القصائد، (و إليه استند الدكتور محمد مندور حين حكم بأن على محمود طه شاعر أبيقورى، وأنه بعيد عن الروحانية كل البعد) و أما حين يتحوَّل القارئ إلى دارس، فيطيل النظر، ويلتمس الحكم العلمى الكامل مستقصيًا الجزئيات، فإنه لابد أن يخلص إلى أن أعنف قصائد الشاعر الحسية لاتكاد تخلو من خلفية روحية، أو فكرية. فإذا خلت تمامًا، لم تخل من أن يكون وراءها تعليل يبرر شنوذها الظاهر.

ومهما يكن من أمر الأسباب البعيدة الجذور، والمبررات التى تضرب عميقًا فى نفسية الشاعر، فإن المنهج العلمى فى الدراسة يقتضى أن نقرر أن فى مجموعات على محمود طه الأخيرة، مسحة حسيّة ظاهرة خلت منها المجموعة الشعرية الأولى «الملاح التائه». فلقد زخرت هذه باللفتات الروحية، والمثل العليا، وتقديس الجمال المجرد وطهارة الحس والنفس، بينما أقبل الشاعر فى مجموعاته التالية إقبالاً ملحوظًا على وصف المشاهد الحسية، وابتعد- إلى درجة معينة - عن عوالمه الأفلاطونية الجمالية الأولى.

وقبل أن ندخل فى دراسة أسباب هذه النقلة النفسية والشعرية نودُّ أن نشخِّص مظاهر التطور من المجموعات الأولى «الملاح التائه» إلى المجموعة الأخيرة «شرق وغرب» وسندرجها فى الفقرات المعنونة التالية، راجين أن يتذكر القارئ خلال ذلك أن

هذه المظاهر عامة وليست مطلقة، لأنها لاتنطبق على الكل، وإنما تبرز فى غير قليل من القصائد بروزًا قد ينسى قراءها ماحولها من ملامح روحية أكيدة لايصح أن يتخطاها ذهن الدارس. ذلك أن الروحانية هى الأصل فى اتجاهات على محمود طه، مهما حاول أن يُغرق شعره فى الحسيات والماديات الغليظة. وتلك صفته الكبرى.

١-من الحب إلى الغزل

فى «الملاح التائه» عرفنا على محمود طه عاشقًا والهًا، مغرقًا فى حب متعطش ينضح حرارة وأصالة، بحيث أبدع القصائد العاطفية المبتكرة، والمعانى الخصبة الحية. ومن سياق تلك القصائد أدركنا أن الشاعر قد نظم قصائده بعد انصرام ذلك الحب وافتراق الحبيبين، ولذلك كان الشاعر كئيبًا يقطر الدمع من كلماته:

عندما ظللنى الوادى مساء   كان طيف فى الدجى يجلس قربى

فى يديه زهـرة تقطـر ماء   عرفــت عيــنى بها أدمــع قلــبى

ولكن هذه النبرة الدافئة المخلصة قد طويت مع مجموعته الشعرية «الملاح التائه» تقريبًا، وسرعان ما اختفى العاشق الكئيب الظمآن واختفت ضراعته الحارة وعواطفه المشتعلة وحلّ محله شاعر متفرج يقف فى ميدان (سان ماركو) بالبندقية ينظر إلى الزحام ثم يقنع بصحبة عابرى السبيل[٢٨٩]، وقد تتاح له رفيقة عابرة يقضى معها ساعات أو أيامًا ثم ينساها فى قصيدة ينظمها مثل (الجندول) أو (تاييس الجديدة) أو (خمرة نهر الرين). ومن هذه القصائد يبدو أن الشاعر معجب كل الإعجاب بمشاهد الحب العلنى المتبذل مما يرى فى ليالى المهرجانات فى الغرب حيث يباح كل شىء.

وهكذا هبطت عواطف الشاعر من مرتبة العاشق الأصيل إلى مرتبة المتفرج اللاهى الذى يبحث عن التسلية العابرة ومتعة النظر والنشوة الحسية. وكان طبيعيًا، مع هذه النقلة، أن تتحوَّل بؤرة عواطفه من الجانب العميق الذى يضع الحب على مستوى الحياة نفسها، إلى الجانب الحسى السطحى. وإذا كانت العاطفة فى «الملاح التائه» تغلب على القصائد، فإن الغزل العابث والوصف هما اللذان يغلبان على القصائد العاطفية فى المجموعات التالية، وكأنما جىء بهما للتعويض عن شحنة المشاعر الضرورية للقصيدة. وهذا نموذج من شعر «المتفرج» المتغزل:

قلت والليل بأعقاب النهار ألك الليلة فى لحن وجام

ما على مغتربى أهـل ودار إن أداراها هنا كأس مدام

آه هاتيـها كخـديك نقـيه

واسقنيها أنت يا أندلسيه(٢٩٠)

وتتجلى غلبة الحوار على هذا الشعر فى قوله:

قالت اشرب قلت لبيك اشربى مـلء كأسـين فإنا ظامـئان

خمـرة رومـية أو بابلـيه

اسقنـيها أنت يا أندلسـيه

هتفـت بى ويـداها فى يـدى تدفع الكأس بإغراء وعجبِ

أى قيـثار شجـى غـردْ خـلته ينطـق عن أسرار قلبى

قلـت طفـل من قـديم الأبـد يمزج الألحان من خمر وحب

ملء كأس فى يديه ذهبيه

فاسقنيها أنت يا أندلـسيه

إن العاطفة فى هذا المشهد تقوم على الحوار العابر والوصف من نقطة خارج المنظر، فليس هو حبًا وإنما هو مشهد حسى يجتمع فيه مغتربان يلتقيان ساعة أو ساعات وهما يعلمان أنهما سيفترقان إلى غير رجعة فليس فى القصيدة عاطفة وإنما فيها نشوةٌ حسيّة عارضة.

ونحن حريُون بأن نلاحظ أن الفرح فى هذا الشعر الغزلى ليس عميقًا، فهو لا يمتد ولا يشمل أعماق النفس فيضيئها ويمنحها الإيمان والتفاؤل وإنما هو رضى بالواقع ومرح سطحى عابر، يشبه السكرة الحسية التى سرعان ما يفيق منها المنتشى، وأين هذا من ذلك الفرح الغامر الذى يستغرق كيان الشاعر كله ويهزه مما نجد فى قصيدة مثل التالية من قصائد «الملاح التائه» وفيها يصف لحظة اللقاء وصفًا رائعًا:

حتى إذا هتفتْ بمقدمك المـنى وأصخت أسترعى انتباهة حـائرِ

وسرى النسيم من الخمائل والربى نشـوان يعبقُ من سـناك العـاطرِ

وترنمَّ الــوادى بسلسل مـــائه | وتلــت حمائــمه نشــيد الصـــافرِ
وأطلت الأزهــار من ورقاتـــها | حــيرى تعجـــب للربيــع الــباكر
وجرى شعاع البدر حولك راقصًا | طربًا عــلى المــوج النضــير الزاهر
وتجلت الدنــيا كأبهــج ما رأت | عيــن وصــورها خــيال الشــاعر
ومضت تكذبنى الظنون فأنثنى | مستمــعًا دقــات قلـــبى الـــثائر
أقبلت بالبسمــات تملأ خاطـرى | سحرًا وأملأ من جمالك ناظرى(٢٩١)

٢- من الصومعة إلى الشرفة الحمراء

فى هذا القسم من الفصل نتناول انتقال على محمود طه من الروحانية والأخلاقية العالية التى تتجلى فى مجموعته «الملاح التائه» إلى مظهر الانغماس فى الأهواء والفتن الذى يلوح على بعض مجموعاته التالية.

أما الصومعة فنحن نرمز بها إلى الموقف المثالى الذى وقفه الشاعر من (الحسن) أو (الجمال) فى «الملاح التائه»فقد كانت له نظرة مثالية إلى الحب جعلته (يرتل) له (الآيات) كما يدل قوله:

يا كعبةً لخيالاتى وصومعةً | رتلت فى ظلــها للحسن آياتى
للحب أول أشعارٍ هتفت بها | وللجمال بها أولى رسالاتى(٢٩٢)

إن الحسن هنا يُعبد وتُرتل له الآيات فى صومعة أو كعبة، وذلك لأنه كان- فى هذه المرحلة من حياة شاعرنا- يرمز إلى الطهر والجمال والكمال، وفى ظل هذا الرمز يكون ترتيل الآيات. فأين هذه النظرة من نظرة الشاعر إلى الحسن فى المجموعات التالية؟ وقد أقامه الشاعر عاريًا وراء «شرفة حمراء»، فى مخدع تحيط به الريب، ويشتعل بالوله الحسى:

فردّى الشرفة الحمـــرا | ء دون المخدع الأسنى
وصونى الحسن من ثور | ة هذا العاشق المضنى
مخافة أن يظن النـــا | س فى مخدعك الظنا
فكم أقلقت من ليـــلٍ | وكم من قمر جُنّا(٢٩٣)

ومن الصومعة نبعت المثل العليا التى كان «الملاح التائه» يؤمن بها ويتعذب بسببها كما نقرأ فى مطولة «الله والشاعر»:

يارب ما أشقيتنى فى الوجود ... إلا بقلبى ليته لم يكنْ
فى المثل الأعلى وحب الخلود ... حمّلته العبء الذى لم يهنْ
خلقته قلبًا رقيق الشغاف ... يهيم بالنور ويهوى الجمال
حلّت له النجوى ولذَّ الطواف ... بعالم الحسن ودنيا الخيال(٢٩٤)

ولا ينبغى لنا أن نغفل عن الألفاظ «المثل الأعلى، الخلود، النور، الجمال، النجوى، الطواف، الحسن، الخيال». فهى كلها تشخص معالم الروحانية التى تقترن بمثالية على محمود طه فى هذه المرحلة. وقد كانت هذه الروحانية العالية سبب الخيبات فى حياته لأنه كان يتوقع أن يكون الناس أرفع وأطهر مما هم عليه، فكان إذا لمس واقعهم انفجر فى شعر حزين ثائر يشتعل السخط فيه، كما فى هذه الأشطر التى يخاطب بها قلبه:

هم عالم فى غيِّه يمضى ... مستغرقًا فى الحمأة الدنيا
نزلوا قرارة هذه الأرض ... وحللت أنت القمة العليا
عبَّاد أوهام وما عبدوا ... إلا حقير منى وغاياتِ
ومناك ليس يحدها الأبدُ ... دنيا وراء اللانهايات(٢٩٥)

وقد كان فى هذه المرحلة برئ النفس طاهر الفكر بحيث يحس هذا فى كل بيت من ديوانه، لا بل إنه كان ينفر من العبث إلى درجة أن مغنية دعته دعوة صريحة إلى اللهو فرفض معتذرًا بهذا الاعتذار المرهف:

قلت: حسبى من الربيع شذاه ... ولعينى زهره اللماح
نحن طير الخيال والحسن روض ... كلنا فيه بلبل صداح(٢٩٦)

ومضمون هذا الجواب أنه يكتفى بالشذى ويتعالى عن الوقوع فى التجربة لأن نفسه الطاهرة المغرقة فى حلم الجمال والشعر والحب الصافى تأبى أن تُدنَّس. وقد عبر عن هذا المعنى تعبيرًا صريحًا فى قصيدته «ميلاد شاعر» حين قال:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنة كنتمو بها توعدونا

اجعلوها من البدائع زونا

واملأوها من الجمال فنونا

املأوها فنًا وليس فتونا

لاتثيروا بها الهوى والمجونا(٢٩٧)

وفيها يقرن رسالة الشاعر برسالة الأخلاقيّ، جاعلاً وظيفته أن يشيع الفن لا الفتون، محذرًا من الهوى والمجون، وهذا ينسجم مع ما سبق أن أشرنا إليه من طهارة نفسه فى هذه المرحلة وتعاليه عن التبذل والمجون.

كل هذه النماذج التى اقتطفناها تمثل مرحلة الصومعة، فلننظر الآن فى نماذج تمثل مرحلة الشرفة الحمراء لنتبين فداحة النقلة. ففى قصيدة «حانة الشعراء» يرمز الشاعر بالحانة إلى عالم الشعر، وهو رمز بعيد عن الروحانية، لأن الحانة فيها ذات معنى حقيقى، فهى إحدى الحانات المبتذلة المعاصرة. وفى هذه القصيدة يرسم للشعراء صورة غليظة متبذلة فيقول وهو يصفهم فى الحانة:

والملهمات إلى جوانبهم يكثرن من غمز وإيماء

يعجبن من فعل الشراب بهم ويلذن من سأم بإغفاء(٢٩٨)

ألم يفقد عالم الشاعر جماله وإبهامه وترفُّعه وعمقه؟ إنه موصوف هنا بكل ما هو عرَضىّ لا تأثير له فى الشعر والشاعرية فضلا عما تنضح به الصورة من قبح وتبذل حيث نجد «شعراء» إلى جانبهم ملهمات- ويا لهن ملهمات- يلذن من السأم بالإغفاء. أوليس هذا عالمًا سطحيًا مبتذلاً؟

ويمضى على محمود طه يصف «الشاعر» فى هذه الحانة غير الشعرية:

غليونه يستشرف الأفقا ويكاد يحرق قبة الفلكِ

أمسى يبعثر حوله ورقا فكأنه فى وسط معتركِ

فإذا أتاه وحيه انطلقا يجرى اليراع بكف مرتبك

ويقول شعراً كيفما اتفقا يغرى ذوات الثكل بالضحك

ومهما يكن من أمر الجو والأوصاف فى هذه القصيدة فإن الجانب الشعرى فيها ضعيف، والعاطفة باردة، والنغم مصطنع، واللغة متكلفة. والمرء لا يملك إلا أن يوازنها بقصيدة «غرفة الشاعر» فى مرحلة «الصومعة» حيث يحف بالشاعر جو روحانى بديع الجمال يصله بأعماق قلب الحياة الكبرى، وهى القصيدة التى نقرأ فيها أن (الشاعر) معنى معارض للمجون. وهذا عكس ما تنتهى إليه قصيدة حانة الشعراء التى تغص بالأهواء والإغراء.

وما كاد الشاعر ينتقل إلى مرحلة «الشرفة الحمراء» حتى تسلل الإحساس بمرور الزمن إلى قصائده، بما صاحب ذلك من رغبة فى الاستمتاع وانتهاب اللذة قبل ضياع الفرصة. وذلك معنى يرتبط، كما بيَّنا فى موضع آخر، بضعف عاطفة الحب واتجاه الشاعر نحو الحسية. قال فى قصيدته «حلم ليلة»:

فنوكِّينى فليس فى العمرِ
سوى ليالى الغرام والشعرِ
إنى رأيتُ النذير فى الإثر
فقربى الكأس واسكبى خمرى(٢٩٩)

٣- من الدين إلى الوثنية

إلى جانب الحب الحقيقى والاتجاه الخُلقى نجد فى «الملاح التائه» شاعراً مؤمنًا بالله والنبوة والقيم الروحية المتمثلة فى الدين، وبحسبنا دليلاً على هذا قصيدته الكبرى «الله والشاعر»، فيها يخرج تحت الظلام والعواصف إلى الأرض الفضاء ويقف هناك ضارعًا إلى الله شاكيًا آلام البشر وأحزانهم، مبتهلاً إليه أن يزيل حرج الشاعر من حب الجمال. وفى القصيدة يجعل وظيفة الشاعر متصلة بالله فكأنه موفد من الخالق رحمة إلى البشرية:

ما الشاعر الفنان فى كونه ... إلا يد الرحمة من ربه(٣٠٠)

وفى مكان آخر يصف الشاعر مخاطبًا الخالق:

بعثته طيراً خفوق الجناح ... على جنان ذات ظل وماء
أرسلتَه فيها قبيل الصباح ... وقلت غنِّ الأرض لحن السماء

فالشاعر مبعوث الله على الأرض يغنيها لحن السماء

وهو يقول فى قصيدة ثالثة:

أيها الشـــاعر اعتـمد قيثارك   واعزف الآن منشداً أشعارك
واجعل الحب والجمال شعارك   وادع ربًا دعا الوجـود وبارك
فزها وازدهى بميلاد شاعر(٣٠١)

وفيها يقرن (الله) بأجمل ما يحب مثل الشعر والحب والجمال.

كل هذا كان فى مرحلة «الصومعة»، فى «الملاح التائه». وما كادت هذه المرحلة تنتهى حتى لاح وكأن الشاعر قد فقد تديُّنه وإيمانه بالروحانية، فأصبح لا يضرع إلى الله وإنما يكاد يمس قدسيته بمثل الصورة الحسية الغليظة التى اختتم بها قصيدة «تاييس الجديدة»، حيث يخاطبه بقوله:

يا رب صنــعك كلـه فــــتن   أيـن الـفرار وكيـف مطـرحى

إنى عبــدتك فى جنى شفــة   ويــد ووجـه مشــرق الوَضــح
ولو استطعت جعلت مسبحتى   ثمر النهود وجلّ فى السبح(٣٠٢)

وسرعان ما بعد الشاعر- ولو ظاهرياً فقط- عن جوه الدينى الغنى السابق وأصبح مفتونًا بالوثنية الإغريقية التى فرضتها عليه ثقافته الغربية، ولا عيب فى ذلك إلا من حيث أنه جاء مصاحبًا للجو الحسى والبعد عن عوالم الروح، وإلا من حيث أن الشاعر بالغ فى الانغماس فيه إلى درجة أنه يقول:

رقص الجندول كالنجم الوضى   فاشدُ ياملاح بالصوت الشجى
وترنــمً بالنشــيد الوثـــنى   ....(٣٠٣)

وكثرت فى شعره اصطلاحات «الميثولوجيا اليونانية» كما فى قوله:

لولا دخان التبغ خلتهمو   أنصاف آلهة وأربابِ

وفى هذه القصيدة «حانة الشعراء» يذكر باكوس إله الخمر وفينوس ربة الجمال ويبدو مأخوذاً بكل ما هو غربى . ولعل خير صورة من هذا مسرحية (أرواح وأشباح) وقد رسم فيها حواراً بين إله إغريقى (هرميس رسو ل الآلهة) وشخصيات أوروبية قديمة وشاعر لا جنسية له. وهى بكل ما فيها غير عربية الروح.

ولقد اتسعت هذه الروح الأوروبية فى مجموعات الشاعر بعد «الملاح التائه» وقلّ نصيب الجو العربى فكان يهدى قصائده إلى نساء من الغرب كما فى (الجندول) و(خمرة نهر الرين) و(الموسيقية العمياء) و(إلى راقصة) و(صفحات من حب) و (أندلسية) و (راكبة الدراجة) و(على حاجز السفينة) و(فلسفة وخيال) و(فى منزل فاغنر) وسواها. وأصبح يكثر من استعمال الأعلام الأوروبية وكلمات مثل (زهرة الجورجين) و(هاواى) و(الأرفسى). ومع أن هاواى جزيرة فى المحيط الهادى إلا أن على محمود طه أخذ الإعجاب بها عن الغربيين.

ومن صور طغيان الروح الغربية على شعره ديوانه (شرق وغرب)، وقد قدم الشرق على الغرب فى عنوانه وحسب.أما الديوان نفسه فإن القسم الأول منه مكرّس للغرب جميعًا. وسبب ذلك أن قصائد الغرب أفضل من الناحية الفنية من قصائد الشرق، فيها العاطفة والفكر والفلسفة والفن. أما قصائد الشرق فى النصف الثانى من الديوان فجلّها قصائد مناسبات سياسية مكتوبة بلغة تغلب عليها النثرية، وكأن الشرق لا يُلهم العواطف الحارة ولا الحب ولا الفلسفة ولا الموسيقى ولا الجمال، فكل ذلك وقف على الغرب دون الشرق.

٤- عناوين الدواوين

صاحب التطور من الصومعة إلى الشرفة الحمراء تساهلٌ وقع فيه الشاعر فى مسألة اختيار عناوين مجموعاته الشعرية التى تلت «الملاح التائه». أما «الملاح التائه» فهو عنوان أصيل فيه ابتكار ظاهر وفيه الدلالة على اتجاهات الشاعر وشعره على العموم، فهو رائد الحقيقة يلتمسها فى الكون كله ويخوض غمار الزمن بحثًا عنها، فالملاح التائه هو الشاعر الذى يمخر عباب البحر طلبًا للأسرار الممتنعة والعوالم المغيَّبة وراء الحجب. كما يشير هذا العنوان إلى حب الشاعر للطبيعة والخيال، وضيقه بعالم المجتمع وتعقيد المدنية.

ولكن أهم ما فى «الملاح التائه» من دلالة أنه يشير إلى ديوان ذى عقدة، ووجه ذلك أنه ما من ديوان ضعيف قط إلا كان عنوانه ضعيفًا مثله، وإنما يتاح العنوان العظيم فى حالة الديوان العظيم. لأن الديوان الذى يمتلك طابعًا عامًا يطبع أسلوبه وموضوعاته، هو وحده الذى يكون له عنوان أصيل متفرّد. وأما الدواوين التى لا طابع لها، وإنما تحتوى على متفرقات فى قضايا شتى لشؤون لا رابط بينها كشعر

المناسبات وقصائد الغزل التقليدى، فإن عناوينها تبقى عامة تدل على تهرب الشاعر من صياغة عنوان جامع لها يمثلها كلها ويشخِّص عقدة الديوان. ومثال هذه التسميات التائهة تلك التى أطلقها جميل صدقى الزهاوى على دواوينه كالأوشال والثمالة، فهى عناوين رمزية تشير إلى عمر الشاعر عند نظمه للدواوين ولا تدل على عقدة فنية فيها. ومن ذلك عنوان «هكذا أغنى» للشاعر محمود حسن إسماعيل فليس فيه أكثر من إشارة إلى الشعر الذى اعتاض عنه الشاعر بكلمة الغناء.

وعلى مثل هذا كانت عناوين على محمود طه التالية للملاح التائه. فماذا سمّى أول ديوان صدر له بعده؟ لقد سماه «ليالى الملاح التائه» وهو مجرد صدى للديوان الأول، وكأن الشاعر أدرك جمال العنوان الأول وأصالته فأراد أن يكرره على شكلٍ ما فى الديوان التالى. ومن ثم فإن «ليالى الملاح التائه» يشعر بضعفه لأنه ليس إلا ترداداً لعنوان سابق عظيم. يضاف إلى ذلك أن لفظة (ليالى) تزيد العنوان ضعفاً لأنها تشير إلى تلك الليالى غير العميقة التى وصفها الشاعر فى الجندول، وقد عرفنا من قبل صفتها حيث كان الشاعر متفرجاً فى الزحام لا فى صميم التجربة ومركز الحركة، وحيث غلب الغزل على العاطفة الكبيرة التى تضىء الحياة، وحيث نهضت الحواس فى مكان الإدراك الروحانى والمتعة القلبية. والحق أن هذه «الليالى» لا ينبغى أن تكون ليالى «الملاح التائه» ذلك الباحث عن الأسرار والحقائق العليا فى عالم المثل والجمال والخير.

وقد سمَّى مجموعته الثالثة «زهر وخمر» فلم يوحِ به إلى القراء غير الصورة الحسية المحدودة، لأن الخمر تلقى ظلاً عامياً بما تدل عليه من السكر الحسى والغلظة والقبح، وهذا الظل العامى ينتقص من المعنى الروحى الكامن فى فكرة «الزهر» فيصبح هذا مصطنعاً بمجاورته للخمر. أما الزهر فلعله، حين يتجرد من الطبيعة التى يولد فيها ويعيش، من أكثر الأشياء صنعة وجموداً بسبب انعزاله عن الحياة الكبرى واكتسابه صفة الأشياء الميتة كما نلاحظ فى الورد المرصوص فى الأصص داخل غرف مفروشة فرشاً عامياً يخلو من الذوق والحياة. وإنما يجعل الزهر فى الشعر بما يضاف إليه من أوصاف ترفعه إلى معانيه الحية وتضعه فى غلاف من الشذى الروحى. وذلك ما لم يصنعه على محمود طه فى عنوانه المجمَّد «زهر وخمر»، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التى جعلت الدكتور محمد مندور يستدل على أن هذا الديوان يمثل قمة «الأبيقورية» فى حياة على محمود طه.

على أن عنونة مجموعة ما بعنوان قصيدتين فيها ليس أمراً مقبولاً من الناحية الفنية، لأن العنوان يوحى إلى الذهن أنه يلخص الفكرة العامة فيه دون أن ينسخ جانباً واحداً منه. ومن ثم فإن قارئ «زهر وخمر» قد يظن أن فكرة الزهر والخمر تشخص جو الديوان فلا تدل على أكثر من أن على محمود طه شاعر يبحث عن اللذة الحسية التى تكمن فى منظر الزهر (الطبيعة) خلال حفلات الشراب (اللهو). وذلك - كما سبق أن ذكرنا - ليس صحيحاً لأن العنوان «زهر وخمر» مقتبس من القصيدتين «ميلاد زهرة» و«خمر الشاعر» وكلاهما من الشعر الروحى لأن الزهرة الوليدة ترمز إلى الجمال والطبيعة والحياة، وخمرة الشاعر ترمز إلى روحانية الشعر وارتباطه بأعماق النفس الحساسة المدركة القادرة على السمو إلى الغيب والأسرار العالية.

وأما المجموعة الرابعة «الشوق العائد» فإن عنوانها مقتبس من قصيدة فيها بهذا العنوان، لا تمثل الديوان كله ولا تشخص العرق العام فيه. وهذا- كما بينا- نقص فى أى عنوان لديوان. فما من ديوان عظيم إلا ويلهم الشاعر اسماً يمثله ويوازيه فى الروعة والأصالة.

التفسير النفسى لهذا التطور

ولا بد لهذه النقلة الكبيرة فى حياة الشاعر من تفسير يعللها ويلقى عليها الضوء. وفى شعره لمحات خافتة ذات دلالة، قد نستطيع اعتبارها مفاتيح يصح الارتكاز إليها فى التفسير والدراسة، وإنما يمنعنا عن ذلك ما نعرف من أن نصوص الشعر قد لا تدل دلالة علمية واضحة على حقائق الحياة، لما فى أسلوب الشعر من جنوح إلى الرمز والمبالغة والتلوين والخيال. ومن ثم فالناقد يحتاج إلى معرفة التفاصيل الوافية عن حياة الشاعر ونفسيته وآرائه قبل أن يثب إلى التفسيرات والتعليلات.

ومن الحق أن أقر هنا بأننى أحتفظ بتعليل شخصى لهذه النقلة فى حياة على محمود طه، أرتكز فيه إلى نصوص شعره وحدها، على عادتى فى هذه الدراسة وإنما أمتنع عن نشرها حرصاً على المنهج العلمى، ولعل الأيام أن تكشف صحة نظريتى وتعطينى الأدلة عليها. ومهما يكن من أمرٍ فلا بد لى الآن من أن أسكت عن الكلام المباح، ريثما تتوافر الوثائق من حياة الشاعر وخطاباته ومما يعرف عنه أصدقاؤه.

مختارات من شعر
علي محمود طه

تتضمن هذه المختارات أكثر القصائد
التي درسناها في هذا الكتاب وقد رأينا
أن نلحقها به تسهيلاً على القارئ الذي
يدرس شعرالشاعر

نازك

الأجنحة المحترقة

«استقبل الشاعر بهذه القصيدة جثتى البطلين حجاج ودوس من سلاح الجو المصرى يوم ٢٨ نوفمبر سنة ١٩٣٣ وقد احترقت بهما طائرتهما فى سماء فرنسا وهما فى طريقهما إلى الوطن».

أدَنا المزارُ وقرّت العينانِ؟ ... وفرغتما من لهفةٍ وحنانِ؟
وهززتما بالشوق كفّ مسلّم ... وهفت إلى تقبيله الشفتانِ؟
وحلا العناقُ على اللقاء، و أومأتْ ... لكما الديار، فرفرف القلبانِ؟
وعلى الثغور الباسمات بشائرٌ ... وعلى الوجوه المشرقات أمانى؟
وعلى سماء النيل من سِمة الضحى ... وَضَحٌ، ومن ثغريكما وضحانِ؟
وعلى الضفاف الضاحكات مزاهرٌ ... وعلى السفين الراقصات أغانى؟
يومٌ تطلعت المنى لصباحه ... وتحدثت عنه بكل لسانِ!
وسرى التخيّل بالنفوس فهزها ... مرحُ الطروب، وغبطة النشوانِ
والأفق مربدّ الأديم، وأنتما ... فوق الرياح الهوج منطلقان
تتخايلان على السحاب برفرفٍ ... بلواء مصر مظللٍ مزدان
تتطلعان إلى السديم كأنما ... تتخيّران لها أعز مكانِ
وتحدِّثان النجم عن أوصافها ... والنجم مأخوذٌ بما تصفانِ
علّقتما بالناظرين خيالها ... شوقًا، وأجفان المنونِ روانى
هى خطرةٌ، أو نظرةٌ، ودرجتما ... فى جوف عاصفة من النيرانِ

طاش الزمام فلا السحاب مقاربٌ ... لكما ولا الجبل الأشمّ مدانى
وهوى الجناح فلا الرياح خوافقٌ ... فيه، ولا الأرواح طوعُ عنانِ
سَدّت طريقكما الحتوف وأنتما ... تتحرّقان هوًى إلى الأوطان
ومشى الردى بكما وتحت جناحه ... جسمان، بل قلبان محترقانِ!!

ياملهميّ الشعر، هذا موقفٌ ... الشعر فيه فوق كل بيان
لوددت لو أنى عرضتُ بناته ... فى المهرجان نوائرَ الريحانِ
وعقدت من شعرى ومن ريحانها ... إكليل غارٍ أو نظيم جُثمان
أنا من يغنى بالمصارع فى العُلى ... ويشيدُ بالآلام والأحزان
ماذا وراء الدمع من أمنية ... أو ما وراء النوح من نشدان؟
أصبحتُ ذا القلب الحديد، وإن أكن ... فى الناس ذاك الشاعر الإنسانى
ووهبتُ قلبى للخطار، فللهوى ... شطرٌ، وللعلياء شطر ثانِ
وعشقت موت الخالدين، وعفت من ... عمرى حقارة كل يوم فانِ
لولا الضحايا الباذلون دماءهم ... طوت الوجودَ غيابةُ النسيانِ
هذا الدمُ الغالى الذى أرخصتمُ ... هو فى بناء المجد أولُ بانى
تبنون للوطن الحياة وهكذا ... تبنى الحياةَ مصارعُ الشجعانِ!

مثّلتما فى الموت وحدة أمة ... ذاقت من التفريق كل هوان
مسح الهلالُ دمَ الصليب وضمدت ... جرحَ الأهلة راحةُ الصلبانِ
إن كان فى ساح الردى لكليكما ... مثلٌ، ففى ساح الفدا مثلانِ!

عـذراً «فـرنسـا» إن جـزعت فـإنه قـدرٌ، ومـا لك بالقـضـاء يدانِ
هزّتك بالـروعـات قـبل مـصـابنا أمم مـلكـن أعـنَّة الطيـــــران
واسيتِ مصـر فـما هوى نجم لهـا إلا ومنك عليـه صـدرٌ حـانى
حتّى سمـاء الفـرقـدين وقـدّسى من تـربك الغـــالى أعـزَ مكانِ
فـــهنا دم روى ثـراك، هـهنـا قلبـان تحت الصخـر يختلجان
يا أمـة الشـهـداء أنت بثكـلهمْ أدرى، وبالأحـزان والأشــجـانِ
الغـارُ أحـقـر أن يـكلل هامـهمْ ورؤوسـهم أغلى من التـيـجـانِ
لغـد صبـرنا للزمـان، وفـى غـد نعـفـو ونغـفـر لـلزمـان الجـانى
ونمدّ لـلأيام كـف مـصـافحٍ يجـزى المسىء إليـه بالإحـسـانِ
وندلُّ فـوق النيّـرات بموكب فـيـه الحـجى والبـأس يلتـقيـانِ
ونهـزُّ أجنحـة الحيـاة ونعـتلى بخـفـافـهنّ مناكب العـقـبـانِ
وننص راية مـصـر، أنى تشـتـهى مـصـر، ويرضـاه لهـا الهـرمـان
أقـبِلْ سـلاح الجـو، إن عـيـوننا للقـاك لم يغـمض لهـا جـفنان
أقـبل سـلاح الجـو، إن قلوبنا كـادت تطيـر إليك بالخـفـقـانِ
رفـرفْ علـى البلد الأمين وحـيِّـه وانزل إلـى الوادى، وطـر بأمـان
كن لـلسـلام وقـاءه، ولواءه، وشـعـاعـه الـهـادى على الأزمـان
وإذا دعـتك الحـادثات فـلبّـهـا بحـمـيـة المسـتـقـتـل المتفـانى

ليضنّ بـالأعـمـار كل مـعـاجزٍ وليـخش حـرب الدهر كل جبـانِ
ليثُر على القـضـبان كل مـعـذبٍ وليحطم الأصـفـاد كل مـعـانى
هذا الزمـان الحـر مـا لشـعـوبه صـبـر على الأصـفـاد والـقضبـانِ

لكُمُ الغد المرجو فتيانَ الحمى والـيـوم يومكم العظيم الشـان

لا تثنينّكم المنايا، إنها سر البـقـاء وسنة العمرانِ

كونوا من الفادين إن عَزّ الفدا كم فى الفداء من الخلود معانى

ولئن حُرمتم من متاع شبابكم إن النعيم يُنال بالحرمانِ

ليكن لكم فى كل أفقٍ طائرٌ ليكن لكم فى كل أرض بانى

وليستخفّ البحر من أسطولكم علم كنجم المدلج الحيرانِ

سيروا بهدى الأحمرين ومهّدوا بهما سبيل المجد والسلطانِ

لم تبصر الأمم الحياة على سنىً كالنار فى شفق الدماء القانى!

ليالى كليوباتره

كتبت إلى الشاعر تقول:
"قرأت لك عن ليلة النيل والموج، وهو يروى حلم ليلة من ليالى كليوبترة، فهلا وصفت لنا ليلة من تلك الليالى، وهل لنا بصورة حلم من أحلامها".
فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة.

كليوبترا! أى حلمٍ من لياليك الحسانِ
طاف بالموجِ فغنى، وتغنَّى الشاطئانِ
وهفا كل فؤادٍ، وشدا كل لسانِ:
هذه فاتنة الدنيا وحسناء الزمانِ

بُعثت فى زورقٍ مستلهمٍ من كل فنِ
مرِحِ المجداف يختال بحوراء تغنِّى

ياحبيبى، هذه ليلة حبى
آه لو شاركتنى أفراحَ قلبى

نبأةٌ كالكأس دارت بين عشاقٍ سكارى
سبقت كل جناح فى سماء النيل طارا
تحمل الفتنةَ، والفرحة، والوجد المثارا
حلوة صافية اللحن كأحلام العذارى

حلم عــذراء دعـاها حــبـهــا ذات مـســاءِ

فـتــغـنّت بشــراعٍ من خــيــال الشــعــراءِ

يا حـــبـيـــبى، هذه لـيلة حـــبى

آه لو شــــاركـــتنـى أفـــراح قلـبى!

وتجلّى الزورق الصاعـد نشوان يـميدُ

يتــهــدّاه علـى الموج نواتىّ عــبــيــدُ

ألمجاديـف بأيديهم، هتــافٌ ونشــيـدُ

ومصلون لهم فى النهـر محراب عتيد

سـحـــرتهم روعـة اللـيل فـهم خلـقٌ جـديدُ

كلـهم رب يغـنى وإلـهٌ يســـتــعـــيــــد

يا حـــبـيـــبى، هذه لـيلة حـــبى

آه لو شــــاركـــتنـى أفـــراح قلـبى!

اصدحى. أيتها الأرواحُ. باللحن البديعِ

امرحى، يا راقصات الضوء، بالموج الخليعِ

قبّلى، تحت شراعى، حلم الفن الرفيعِ

زورقًا بين ضفاف النيل فى ليل الربيعِ

رنّحـتـه مــوجـة تلعب فى ضوء النـجـومِ

وتنادى بـشــعــاعٍ راقص فـــوق الـغــيــومِ

يا حـــبـيـــبى، هذه لـيلة حـــبى

آه لو شــــاركـــتنـى أفـــراح قلـبى!

ليلنا خمرٌ وأشواقٌ تغنّى حولنا
وشراعٌ سابحٌ فى النور يرعى ظلنا
كان فى الليل سكارى، وأفاقوا قبلنا
ليتهم قد عرفوا الحب فباتوا مثلنا

كلما غرّد كأس شربوا الخمرة لحنا
ياحبيبى، كل ما فى الليل روح يتغنَّى

هات كأسى، إنها ليلة حبى
آه لو شاركتنى أفراح قلبى!

ياضفافَ النيل بالله ويا خضر الروابى
هل رأيتن على النهر فتىً غض الإهابِ
أسمر الجبهة كالخمرةِ فى النور المذاب
سابحًا فى زورق من صنع أحلام الشبابِ؟

إن يكن مرّ وحيّا من بعيد أو قريبِ
فصفيه، وأعيدى وصفه، فهو حبيبى

ياحبيبى، هذه ليلة حبى
آه لو شاركتنى أفراح قلبى!

أنتِ يا من عدتِ بالذكرى وأحلام الليالى
يا ابنة النهر الذى غنَّاه أرباب الخيالَ
وتمنّت فيه لو تسبح ربات الجمالَ
موجه الشادى عشيق النور، معبود الظلالِ

لم يزل يروى، وتصغى للروايات الدهورُ
والضفاف الخضر سكرى، والسنى كأسٌ تدورُ

حلمٌ لم تروه ليلة حبٍ
فاذكريه، واسمعى أفراح قلبى!

أغنيّة ريفية

إذا داعبَ الماء ظل الشجرْ
وغازلت السحبُ ضوء القمرْ

ورددت الطير أنفاسَها
خوافق بين الندى والزّهَرْ

وناحت مطوقةٌ بالهوى
تُناجي الهديل وتشكو القَدَرْ

ومرّ على النهر ثغرُ النسيم
يقبِّل كل شراع عَبَرْ

وأطلعت الأرض من ليلها
مفاتن مختلفات الصور

هنالك صفصافة فى الدجى
كأن الظلام بها ما شعرْ

أخذتُ مكانى فى ظلّها
شريد الفؤاد كئيب النظر

أمر بعينى خلال السماء
وأُطرق مستغرقًا فى الفكر

أطالع وجهك تحت النخيل
وأسمع صوتك عند النهَر

إلى أن يملّ الدجى وحشتى
وتشكو الكآبةُ منى الضجرْ

وتعجب من حيرتى الكائنات
وتشفق منى نجوم السحَرْ

فأمضى لأرجع مستشرفًا
لقاءك فى الموعد المنتظرْ!!

إلى الطبيعة المصرية

خواطر حزينة

لم أنتِ، أيتها الطبيعةُ، كالحزينةِ فى بلادى؟
لولا أغاريد ترسَّل بين شادية وشادى
وخيال ثورٍ حول ساقيةٍ يُراوح أو يغادى
وقطيع ضأنٍ فى المروج الخضر يضرب بالهوادى
لحسبتُ أنك جنةٌ مهجورةٌ من عهد عاد
هجروك، لا كنت العقيم ولست منجبة القتادِ
عجبًا وماؤك دافق ونجوم أرضك فى اتقاد
حُسن يروع طرازه ويُمل فى نسق معاد
أرنو إليه ولا أحس بفرحة لك فى فؤادى
حسناء، ساذجة الملامح، فى إطار من سوادِ
دِمَنٌ يقال لها قرى غرقى أباطح أو وهادِ
الطين فيها واليراع أساس ركنٍ أو عمادِ
يأوى لها قومٌ يقال لهم جبابرة الجلاد
وهمو ضعافٌ أوثروا بشقائهم بين العباد
ألمكثرون الزاد لم يتمتعوا لوفير زاد
لهمو الغراس ورعيه، ولغيرهم ثمرُ الحصادِ
لو كنتِ فى الغرب الصناعى لكنت قبلة كل وادى

وافتنَّ فـيك الفن بـالروح المحـرك للجـمـاد
وتفـجّـر المرح الحبـيس بكل ناحـيـة ووادى
ولقلتُ أبتـدر الشـداة غـداة فـجـر أو تنادى
هذى الروائع فيك لم تخلق لغيرك، يا بلادى!

التمثال

قصة الأمل الإنسانى فى أربعة فصول

الإنسان صانع الأمل، ينحت تمثاله من قلبه وروحه، ولا يزال عاكفًا عليه يبدع فى تصويره وصقله متخيِّلا فيه الحياة ومرحها وجمالها، ولكن الزمن يمضى ولا يزال تمثاله طينًا جامدًا وحجرًا أصم، حتى تخمد وقدة الشباب فى دم الصانع الطامح وتشعره السنون بالعجز والضعف فيفزع إلى معبد أحلامه هاتفًا بتمثاله، ولكن التمثال لا يتحرك، ولكن الحلم الجميل لا يتحقق، وهكذا تجتاح الليالى ذلك المعبد وتعصف بالتمثال فيهوى حطامًا، وهنا يصرخ اليأس ويمضى القدر فى عمله.

أقبلَ الليلُ، واتخذتُ طريقى ... لكَ، والنجم مونسى، ورفيقى

وتوارى النهار خلف ستارِ ... شفقىّ، من الغمام، رقيقِ

مَدَّ طير المساء فيه جناحًا ... كشراعٍ فى لجة من عقيقِ

هو مثلى، حيرانُ، يضرب فى الليـ ... ـل، ويجتاز، كل وادٍ سحيقِ

عاد من رحلة الحياة كما عد ... تُ، وكلٌ لوكره فى طريقِ!!

أيهذا التمثال هأنذا جئـ ... ـتُ لألقاكَ فى السكون العميقِ

حاملاً من غرائب البر، والبحـ ... ـر، ومن كل محدَثٍ وعريقِ

ذاك صيدى الذى أعود به ليـ ... ـلاً، وأمضى إليه عند الشروقِ

جئت أُلقى به على قدميك الآ ... ن فى لهفة الغريب المشوق

عاقدًا منه حول رأسك تاجًا ... ووشاحًا لقدّك الممشوقِ!

صــــورةٌ أنت من بـدائع شـــتى ومـــثـــال من كـل فن رشـــيقِ
بيـــدى هذه جَـبلْتـكُ، من قلبـــ ـــى، ومن رونـقِ الشبـاب الأنيقِ
كلمـا شـمتُ بارقًـا من جـمـال طـرتُ فـى إثـره أشـق طـريـقـى
شهِد النجم، كم أخذت من الروعـ ـة عـنهُ، ومن صـــفـــاءِ البـــريقِ
شـهـد الطيـر، كم سكبتُ أغـانيـ ـهِ على مسمعيـكَ سكبَ الرّحيقِ
شـهـد الكرم، كـم عـصـرت جناه ومـــلأت الـكؤوس مـن إبريـقى
شـهـد البـر، مـا تركت مـن الغـ ـار على مـعطف الربيع الوريقِ
شـهـد البـحـر، لم أدع فـيـه من درٍ جـــدير بمـفـــرقـــيـك، خليـق
ولقـد حــيَّـر الطبـيـعـة إسـراً ئى لهـــا كـل ليلـة وطروقـى
واقـتحـامى الضحى عليـها كـراعٍ أسـيـوى، أو صـائدٍ إفـريـقى
أو إلـه مــــجـنـح يتــــراءى فى أســاطيـر شـاعـر إغـريقى
قلت: لا تـعـجـبى، فـمـا أنا إلا شـبـح لج فـى الخـفـاءِ الوثـيقِ
أنا، يـا أم، صـانع الأمل الـضـا حك فى صـورة الـغـد المرمـوقِ
صـغـتـه صـوغ خـالقٍ يعشق الـــ ـفن ويسـمـو لكل مـعنىً دقـيقِ
وتنـظّرتُه حــيـاة، فـأعـيــ ـانى دبيب الحـيـاة فى مـخلوقِ!!
كل يـوم أقـول: فى الـغـد، لـكن لسـت ألقـاه فى غـد بـالمفـيقِ
ضـاع عـمـرى، وما بـلغت طريقى وشكا القـلب من عـذابٍ وضـيقِ

مـعبـدى! معبدى! دجـا الليل إلا رعشة الضوء فـى السراجِ الخفوقِ
زأرتْ حـولـك العـواصفُ لما قـهـقـه الرعـد لالتـمـاع البـروق
لطمتْ فـى الدجى نوافـذك الصم ودقـتْ بكـل سـيـل دفـوقِ

يا لتـــمـثـالى الجــمـيل، احـتـواه سـارب الماء كـــالشـهـيـد الـغـريقِ
لم أعـد ذلـك القـوى، فـاحـمـيـــ ـــه من الويل والـبـــلاء المحـــيقِ
لـيلـتـى! ليلـتى! جنيتِ من الآ ثام حـتى حـملت مـــا لم تطيـقى
فاطربى واشـربى صبـابة كأسٍ خمـرها سال من صـميم عـروقى!

مـــرّ نـور الضـــحى على آدمىٍّ مطرق فى اخــتـلاجه المصـــعوقِ
فـى يديه حطـامـــــة الأمل الـذا هب فى مـيـــعـة الصبـــا الموموقِ
واجـمًـا أطبق الأسى شـفـتـيـه غـيـر صـوتٍ عـبـر الحـيـاة طليق
صـاح بالشـمس: لا يُرعك عـذابى فـــاسكبى النّار فـى دمى، وأريقى
نارك المشـتـهـاة أندى على الـقلـــ ـــبِ وأحنـى من الفـؤاد الشـفـيقِ
فـخـذى الجسم حـفنةً من رمـادٍ وخـذى الـروح شـعلةً من حـريقِ
جُن قلـبى فـمـــا يرى دمـه الـقـــ ـــانى على خنجرِ القضـاء الرقيقِ!

اللّه والشّاعر

سموتُ مستقبلا وجهك الكريم فقالت لى الطبيعة:
سر فى طريقك، ما أنبه شأنك. إنه رآك..

لامرتين

لا تفـــزعى، يــا أرض، لا تفـــرقى
من شـــبحٍ تحت الـدجى عـــابرِ
مـــــا هـو إلا آدمـىٌ شـــــقى
ســمّـــوه بيـن الناس بـالشـــاعـرِ

حـنـانـك الآن، فـــــــلا تـنـكـرى
ســبـــيـله فـى ليـلك العـــابسِ
ولا تـضلّـيـــــه، ولا تـنفـــــرى
من ذلـك المســتـصــرخ البـــائسِ

مُـدَّى لعــينيــه الرحـاب الـفـســاحْ
ورقـــرقى الأضـــواء فى جـــفـنه
وأمــسكى، يا أرض، عـصـف الرياحْ
والـراعــــــد المـنـصـبّ فـى أذْنـهِ

أتسمعين الآن فى صوتهِ
تهدّج الأنّات من قلبهِ؟
وتقرأين الآن فى صمته
تمرّد الروح على ربهِ؟

فى وقفة الذاهل ألقى عصاه
مولّى الجبهة شطر الفضاءْ
كأنما يرقى الدُّجى ناظراه
ليستشفا ما وراء السماءْ

يسقطُ ضوء البرق فى لمحهِ
على جبينٍ بارد شاحبِ
ويستثير البرد فى لفحه
ناراً تلظّى من فمٍ ناضبِ

أنتِ له، يا أرض، أم رؤوم
فأشهدى الكون على شقوتهْ
ورددى شكواه بين النجوم
فهو ابنك الإنسان فى حيرته

مـــا هـو إلا صـــوتـك المرسلُ
وروحك المسـتـبـعـد المرهقُ
قـــد آده الدهر بمـا يحـمـلُ
فـــجـــاء عـن آلامـــه ينطقُ

طغى الأسى الداوى على صـوتهِ
يا للصـدى من قـلبـه الناطقِ
مـضى يبثُّ الـدهر فى خـفـتـه
شكـاية الخلق إلى الخـالقِ

لا تَعْـدُنى، يـاربِّ، فى مـحنتى
مـــا أنـا إلا آدمىٌّ شـــقى
طـردتـنـى بـالأمـس مـن جنّتـى
فـاغـفـر لهـذا الغـاضـب المحنقِ

حنـانك اللـهـم، لا تغـضـبِ
أنت الجـمـيل الصـفح، جـم الحنانْ
مـــا كـنتُ فـى شـكواى بـالمذنـب
ومنـك، يارب، أخـذتُ الأمـانْ

مـــا أنا بالـزارى ولا الحـــاقـــدَ
لكننى الشـاكى شـقـاء البـشـرْ
أفنيت عـمـرى فى الأسـى الخـالد
فـجـئت أسـتـوحيك لطف الـقـدرْ

تمـرّدت روحى عـلى هـيـكلـى
وهيكل الجـسـم كـمـا تعـلمُ
ذاك الضـعـيف الرأى لـم يفـعل
إلا بمـا يـوحـى إليـــه الـدمُ

يعـرُق حـد السـيف من لحـمـه
ويحـطم الـصـفـوان بنيـانَهُ
وينـخـر الجـرثوم فى عـظمـه
ومـنه ينمـى الـقـبـر ديدانَهُ

مـا هو إلا كـومـةٌ من هبـاءْ
تمحـقـه اللمـسـة من غـضـبـتكْ
فكيـف يثنى الـروح عـمـا تـشـاء؟
وكـيف يقـوى، وهى من قـدرتكْ؟

روحك فى روحى تبثُّ الحياه
نزلتُ دنيايَ على فجرها
فإن جفاها ذات يومٍ سناه
لاذت بليل الموت فى قبرها

ومثلما قدّرت صوّرتها
فروحك الصوت وروحى الصدى
طبيعة فى الخلق ركبتها
وما أرى لى فى بناها يدا!

لكنما روحك من جوهر
صافٍ، وروحى ماصفت جوهرا
أو لا؟ فما للخير لم يثمر
فيها؟ وما للشر قد أثمرا؟!

تقول روحى إنها ملهَمه
فهى لما قدّرتَهُ متْبِعه
مقودة، فى سيرها، مرغمه
وإن تراءت حرةً طيعه

قـيّـدتهـا بالجـسم فى عـالم
تضج بـالشـهـوة فـيـه الجـسومْ
كـلاهـمـا فى حـبـه الآثم
لـم يـصـح مـن سكـراه وهـو الملـوم

تُبـدى به الأجسام سـحر الحـياه
فى مـعـرض يـجلو غـريب الـفنون
نواعس الأجفـان حو(٣٠٤) الشفـاه
شـديدة الإغـراء شـتـى الفـتـون!

ولـم أكن أول مُـغَـرى بما
أغـرت بـه حـواء أو آدمـا
إرثٌ تمشّى فى دمـى منهـمـا
مـيـراثـه ينـتـظم الـعـالما

فـأنت قـدرتَ علىّ الـشـقـاء
من حـيث قـدرت على النعـيم
ومـا أرى!! هـل فى غـدٍ لـى ثواء
بالخلـد؟ أم مثـواى نار الجـحـيم؟

مـــا أثمتْ روحـي، ولا أجـــرمتْ
ولا طغى جـسـمي، ولا اسـتـهـترا
عـناصـــر الروح بما ألـهـــمت
أوحت إلى الجـسم، فـمـا قـصّـرا

كــلاهـمـا لم يـعــد تصـــو يره
مـــا كـــان إلا مـــثلمـــا كُـــونّا
كم حـــاولا بـالأمس تغـــيـــيـــره
فـــاســتكبـــر الطبع، ومـــا أذعـنا

أمنـذرى أنت بيـــوم الحـــســـابْ؟
ولائمـى أنت عـلى مـــا جــرى؟
رحـمـاك! مـا يرضـيك هذا العذاب
لـطيّـعٍ لـم يعـصِ مـــا قُـــدِّرا

مـــاكنت إلا مـــثلمـــا ركِّـــبت
غـــرائزى، مـا شـــئتَ لا مـــا أشـــاء
فلتـــجـــزها الـيـــوم بما قـــدمت
وإن تـكـن مما جـنـتـــــــه بَـراءْ!

وفـــيم تُجــزى، وهـى لم تـأثم؟
ألست أنت الـصـائغ الطـابعـــا؟
ألم تـسـمْـهـا قـبل بـالميـسم؟
ألم تـصُغ قـالبـهـا الرائعـا؟؟

ألم تصـغُـهـا عنصـراً عنصـرا؟
من أين؟ مـا علمى؟ وأنـت العليم
جـبلتـهـا يوم جـبلت الثـرى
من عـالم الذ ر(٣٠٥) ودنـيـا السـديم

الخـيـرُ والـشـر بهـا تـوأمـان
والحب والشـهـوة فـى طبـعـهـا
حــواء والشـيطـان لا يبـرحـان
يسـاقطان السـحـر فى سـمـعـهـا

تشـككـتْ نفـسـى بما تـنتـهـى
إليـه دنيـاها ومـاذا يـكون
مـضت فـمـا آبت بما تـشـتـهى
من حَـيْـرة الفكـر وهجس الظنون

رأت أسارى فى قيودٍ ثقال
بين يدىْ ذى مِرّة يبسمون
يسوقهم فى فلوات الليال
فى بطش جبارين لا يرحمون

إن ضجَّ فى الأغلال منهم طليحْ
أخرسه السوط الذى يرهفُ
وإن هوى للأرض منهم جريح
أنهضه فى قيده يرسفُ

يا ويحهم ما عرفوا موئلا
من قسوة الدهر وجور القضاءْ
يا أرض، ما كنت لنا منزلا
ما أنت إلا موبق(٣٠٦) الأبرياءْ

أفى سبيل العيش هذا الصراع
أم فى سبيل الخلد والآخرَه؟
وهؤلاء البائسون الجياعْ
تطحنهم تلك الرحى الدائره؟؟

مـــا ذنب هـذا العـــالم الـثـــائرِ؟
إن حـــاول الإ فـــلات من آســـره؟
مـــا كـــان فى مـــيـــلاده الـغـــابر
أسـعـــد حـــالا منه فى حـــاضـــره

مـــــاكـــــان لو لـم تنزُ آلامـــــه
بـالمـاجـن الـروح ولا الـهـــــائـمِ
ولو جـــرَت بالـصـــفـــو أيامُـــهُ
مـــــا كـــــان بـالزارى ولا الـناقـم

رأى بعـــينيـه المـصـيـــر الرهـيبْ
وكـــيف غـــال الناس مـن قـــبلهِ
وكـل يوم لـلمـنايا عـــــصـــــيب
يســـوقـــهم للـمـــوت من حـــولهِ

فـــحـــقّـــر الدنيـــا وأ زرى بهـــا
وقـــال: مـــالى أنكر الـواقـــعـــا؟
فلتـــســـعـــد النفسُ بأنخـــابِهـــا
من قـــبل أن تـلقى الـغـــد الرائعـــا

أيصـــبـح الإنســـان هذا الـرمـــيم؟
والجـيــفــة الملقـــاة نـهب التـــرابْ؟
أيســتـــحـيـلُ الكون هذا الهـــشـيـم
والظلمـــة الجـــائم فـيـــهـا الخـــرابْ؟

لمن، إذن، تـبـــدع تـلك العـــقـــول؟
أفى الـردى تدرك مـــا فـــاتـهـــا؟؟
أم فى غـــــدٍ تشـــوى بتـلك الطـلول
ويســـحق الدهر يـواقـيــتـــهـــا؟؟

وأســـــفـــــا للـعـــالـم البــــائد
لـيس لـه مما يرى مـــــهــــــربَ
عـلى رنـين المنجـل الحـــــاصـــد
مـــــضى يـغـنى... وهــو لا يطـربَ

فــدعـــه ينسى بـعض مــا حُـمِّــلا
من نـكد الدنيـــا وضـنك الحــيـــاه
وأولـه الـعـطـف الـذى أمّـــــــلا
فـــــــإنـه أولـى بـعـطـف الإلـه

مـــا هى إلا لحظاتٌ قـــصـــارْ
تمـر مـــثـل الومـض فى عـــيـنـهِ
فـإن مـضى الليـل وجـاء النـهـار
عـــاوده الخـــالـد من حـــزنـهِ

ومـــا أتى الغـىُّ ليـــعــصى الإله
يومًـــا، ولا كـــان بـه مـــغـــرمـــا
لكـن لينسى شـــقـوات الحـــيـــاه
وسـرهـا المســتــغلق المبــهـــمـــا

يا لـلشـــقىِّ الـقلب كـم سـامـــه
توهـم النـعـــمـــة مـــا لا يطيقْ
يـريـد أن يـقـنـع أوهـامـــــــــه
بـأنــه ذاك الخـــلـىّ الـطـلـيـقْ

هـأنــذا أرفـع آلامـــــــــــهُ
إلى ســـمـــاء المنقـــذ الأعـظمِ
أنـا الذى تُـرسـلُ أنـغـــامـــــه
قـــيـــثـــارة الـقلـب، وناىُ الـفمِ

من عبراتى صغتُ هذا المقالْ
ومن لهيب الروح هذا القلمْ
ملأت منه صفحات الليال
فضُمِّنَتْ كل معانى الألمْ

أنا الذى قدّستَ أحزانه
الشاعرُ الباكى شقاء البشر
فجرّتَ بالرحمة ألحانه
فاملأ بها، يارب، قلب القدرْ

ما الشاعر الفنان فى كونه
إلا يد الرحمة من ربه
معزّى العالم فى حزنه
وحامل الآلام عن قلبه

عزاؤه شعرٌ به أهزج
فى نغم مستعذب ساحرِ
ما يحزن العالم أو يبهج
إلا على قيثارة الشاعرِ

يارب، ما أشقيتني في الوجود
إلا بقلبي: ليته لم يكنْ
في المثل الأعلى وحب الخلود
حمّلته العبء الذي لم يهنْ

خلقته قلبًا رقيق الشغاف
يهيم بالنور ويهوى الجمالْ
حلّت له النجوى ولذّ الطواف
بعالم الحسن و دنيا الخيالْ

بعثته طيراً خفوق الجناح
على جنان ذات ظلٍ وماء
أطلقته فيها قبيل الصباح
وقلتَ: غنِّ الأرض لحن السماء

فهام في آفاقها الواسعه
النور يهفو حوله والندى
مصفقًا للضحوة الساطعه
ومنشداً ما شاء أن ينشدا

إن جــاء صـــيف أو تجلّى ربيع
حــيّــاه منه عــبــقــرى الغناءْ
وكم خــريف فى نـشــيــد بـديع
تظـل ترو يـه ليــالى الـشــتــاءْ

قـــيــثـــارةٌ تصـدر فـى فنهــا
عن عــالم الســحــر ودنيــا الخـفــاءْ
علـى الصـــدى الحــائر من لحنهــا
يـسـتـيـقـظ الفـجـر ويـغـفـو المـسـاء

مــشت عـلى الأمــواج أنغـــامـهـــا
والأرض قـــيـــد الـنشــوة المسكِره
كــأنمـا ترقـص أحـــلامــــهــــا
فى لـيلة شــرقــيــة مــقــمــره!

مـن قـلبـــــه أسـلست أوتـارَهـا
فـــقلبــه يخـــفق فـى كـــفــه
يشــدو فــتــملى النفـس أســرارَها
علـيــه، فـــهى اللحـن من عــزفـــه

ذات صـــبـــاحٍ طـار لا يمـــهلُ
والأرض سكرى من عــبـيــر الزهورْ
علـى حـــصـــاها رنَّمَ الجـــدول
وفى روابـيـــهـــا تـغنى الـطـيـــورْ

مـــا كـــان يـدرى قـــبل أن ينـظرا
مـــا خـــبـــأتـه النظـرة العـــاجـلهْ
مــــا أبـدع الحلـم الـذى صـــــورا
لو لـم تشـــبـــه اليـــقـظة القـــاتـلهْ

مـــــر بنهـــرٍ دافق سلـســـبـــيل
تهـفـو القمـارى(٣٠٧) حـوله شـاديهْ
فى ضـــفـــتـيـــه باســقـات النخـــيل
ترعى الـشــيـــاه تحـتــهـــا ثـاغــيـهْ

فـــــهـــــاجت الـنـظرة مما رأى
فى قـلبـــه الســـحـــر وفى عـــينهِ
الكـون يبـــدو وادعًـــا هانئـــا
كـــــأنه الـفـــــردوس فـى أمنـهِ

فظل فـى التـفكيـر مـسـتـغـرقـا
من فـتنة الـدنيـا ومـن سـحـرها
مـا كـان إلا ريثـمـا حـدّقـا
حـتى جلـت دنيـاه عن سـرها

رأى بـعـيـنيـه الـذى لم يرهْ
الذئبَ، والـشـاة، وحـرب البـقـاءْ
مـا عـرف القـتل ولا أبـصـره
ولا رأى من قـبل لـون الدمـاءْ

مـا هى إلا صـرخـات الفـزع
وصـيـحـة المقـتـول والقـاتلِ
قـد انـقـضى الأمـر كـأن لـم يقع
وضـاع صـوت الحق فى البـاطلِ

وبعـد سـاعـات يولّى الـنهـار
ويـقـبل الليـل، ومـا يـعلـمُ
سـيلبث الـسـر وراء الـسـتـار
ويخـتـفى الـشلو ويُـمـحى الدمُ

فـــــروّع الـشـــــاعــــــرُ ممـا رآه
وهام فـى الأرض علـى وجــــهــــــه
أين ترى، يـا أرض، يلقى عــصـــاه؟
وأى وادٍ ضـل فى تـيــــــهــــــه؟

حــتى إذا شـــارف ظل الشــجـــر
فـى روضـــــــة غـنَّـاء ريّـا الأديـم
قـــد ضــحكت للنور فـيــهـا الزهر
وصـــفـقـت أوراقــهـــا لـلـنســيم

اخــتـــار فى الظل لـه مـقــعــدا
فـى ربوة فــــاتنة ســـــاحــــرهْ
أذاب فــيــهـا الـشفق الـعـســجـدا
وناســمــتــهـا النـفــحــة العــاطرهْ

بينـا يملى الـعـين من ســحـــرها
إذ أبصـــر الصـل(٣٠٨) بهـــا مطرقــا
قـــد انـتــحى الأطـيـار فى وكـــرها
فــســامــهـــا من نابه مـــويقـــا

هل سمعت أذناك قصف الرعود

في صَخَبِ البحر وعصف الرياح؟

هل أبصرت عيناك ركض الجنود

في فزع الموت وهول الكفاح؟

إن كنتَ لم تبصر ولم تسمع

فقف إلى ميدانها الأعظم

ما بين ميلادك والمصرع

ما بين نابي ذلك الأرقم!

جريمة الغدر وسفك الدم

جريمة لم يخل منها مكان

يا لجةً كلٌ إليها ظمي

قد جاز طوفانك شُم القنان!

من علّم الوحش الأذى والقتال؟

من بث فيه الشر أو ألهمه؟

من علم الثعبان هذا الختال؟

والحيوان الغدر من عَلّمه؟

يا أرض، هـذا الوحـى من عـــالمـك
ألمـاء والطـين بـه يـشـــهـــدانْ
جنسيتِ، يـا أرض، عـلـى آدمـك
إذ سُـمـتِـه بالأمس هجـر الجنانْ

يا ضـلة الشـــاعـر، أيـن النجـــاه
وأ يـــن، أيـــن المـنــزل الآمـُــن؟
أكـل وادٍ طرقــــتــــه خـطـاه
طـالـعـــه منـه الـردى الكـامـنُ؟

حــتى إذا ضـاقـت عليــه السُّــبُل
وعـــزّ فى الأرض عـلـيـه المقـــامْ
أوى إلى كـــهـفٍ بسـفـح الجــبل
عــســاه يقــضى ليـله فى ســلامْ

مـــا كـــان إلا حـلـمًـــا كـــاذبا
أفـــاق منه مـــســتـطـيــر الجـنان
ألبــحـر يـرغى تحـتـه صـاخـبـا
والشـــهب نار، والـدياجـى دخـــان

الأرض من أقطارها راجفه
كأنما طاف عليها المنون
تضجّ فى أرجائها العاصفه
كأنما الناس بها يُحشرون

ثم استقر العالم الثائرُ
وأقبل النور وولّى الظلامْ
واعجبا مما يرى الشاعر
كأنما أمسى بوادى الحِمامْ

بدت له الأرض كقبرٍ عفا
إلا بقايا رمة أو حَجرْ
قد أصبح القاع بها صفصفا
فما عليها من حياةٍ أثر

مررت بالبلدان مستعبرا
أبكى الحضاراتِ وأرثى الفنونْ
أنقاضُها تملأ وجه الثرى
وكنَّ بالأمس مثار الفتونْ

أتى على اليابس والأخضرِ
الموجُ، والنوءُ، وسيلُ الحمم
يا رحمةَ الله اهبطى وانظرى
ما حصد الموتُ ودك العدم!!

أيستحقُ الناس هذا العقابْ؟
أم حانت الساعة من نقمتك؟
ما احتملوا، يارب، هذا العذاب
إلا رجاء الغبوث من رحمتك؟

أما ترى منفرجات الشفاه
عن آخر الصيحات من رعبها؟
ما زال فيها من معانى الحياه
إيماءة الشكوى إلى ربها

وهذه الأعين نهبَ العفاء
فى رقدة الموت كأن لم تنمْ
محدقاتٌ فى نواحى السماء
تُشهدها هذا الأسى والألمْ

وهذه الأيدى تحـوط الصـدور
كـأنهـا فى مـوقفٍ للصـلاه
لم تـنس فى نزع الحـيـاة الغـرور
ضـراعـةً ترسـمـهـا لـلإله

مـا عـرفـوا فى صـعـقـات الردى
إلاك من غـوث ومن مـنجـدِ
ولا سـرى فى الأرض منـهم صـدى
إلا ودوّى باسـمك الأمـجـدِ

أعـبـرةً تـذكـرهـا كل حـين
للعـالـم الذاكـر إمـا نـسى؟
أم ضـربـاتٍ قـاسـيـاتٍ تُلـين
بـهن قـلـب الـفظ والأشـرسِ؟

أم مـوجـة الطهـر التـى تغـسل
مـآثـم الكـون وتمـحـو أذاه
يارب، ضـقـنا بـالذى نـحـمل
فـحـسـبنا آلامنا فى الحـيـاه

ألم تطهرْ ذلك العالما
من كل عاصٍ أو غويّ جموح؟
ما غادر الموج به قائما
يوم احتوى الأعلام طوفان نوح

إذن فما للناس ضلوا الهدى؟
وأخطأوا اليوم سبيل الرشاد؟
لعل نوحًا أخطأ المقصدا
فأغرق الخير ونجّى الفساد

يا ليته لما دعا بابنه
وحالت الأمواج أن يسمعا
لج عليه القلب فى حزنه
فلم يرِ الجوديّ لما دعا

يا أرض ولى عهد نوح وزال
فمن لك اليوم بطوفانه؟
مسكينة تطوين بحر الليال
قد عزك المرسى بشطآنه

إلام تطوين عباب السنين
شوقًا إلى فردوسك الضائع؟
غُررت، يا أرض بما تحلمين
فاستيقظي من حلمك الخادع

وابقى كما أنت على موجه
تمزق الأنواء منك الشراع
يقذفك التيار فى لجِّه
عشواء لا يهديك فيه شعاع

سلى القداسات وأربابها
ضراعة تصغى إليتها السماء
أو فاطرقى بالبثّ أبوابها
لعلها ترفع عنك الشقاء!

يا أيها الغادون والرائحون
فى شُعَب الأرض وليل الهمومْ
تمسون أشتاتًا كما تصبحون
والشمس حيْرى فوقكم والنجومْ!

مُدوا لها الأيدي وولوا الجباه
وأرسلوها صيحةً واحده
قولوا لها: يا من شهدتِ الحياه
من أين تلك النظرة الجامده؟

من أين تلك النظرة الهادئه؟
والقسمات المشرقات الجبين؟
هل أنت من آلامنا هازئه؟
أم أنت، يا أعين، لا تبصرين؟!

أم هكذا أوحى إليك القضاء
فما عرفتِ الحزن والأدمعا؟
يا أيها الناس اضرعوا للسماء
قد آن أن تُصغي وأن تشفعا

هاتوا الأزاهير وهاتوا الغصون
وكل ما يحلو وما يجملُ
قد آن أن تفضوا بما تشعرون
فأشعلوا النار بها أشعلوا!

أو فـــامــــلأوا من زهـرها اليـــانعِ
مــجــامــرَ النار وألقــوا البــخــورْ
وصـــعِّـــدوا فـى ذلة الضـــارع
أنفــاسكم نشـــوى بتـلك العـطور

أحـــبب بهـــا مـن أنّةْ عـــاطره
فى مــســمع الأفـلاك إذ تصــعــدُ
أصـــداؤها الرفّـــافـــة الحـــائره
فى وجـــهــهــا الآفـاق لا تـوصـدُ

يا أرض نـاديتُ فـلم تــســـمـــعى
أنكـرتِ صـــوتى وهـو من قـلبكْ
لا تفـــرقـى منى، ولا تفـــزعـى
من شـــاعــــر شـــاكٍ إلـى ربكْ

أيتــهـــا المحـــزونـة البـــاكــيــه
لا تيــأسـى من رحـــمـــة المنقــذِ
لـعل مـن آلامك الـطـاغــــيـــــه
إذا دعـــوت الـلـه من مـنفـــذِ

فــابتــهلى الـله، واســتــغــفــرى
وكـــــفّــــرى عنـك بـنار الألـمْ
وقــدّمى التــوبـة، واســتــمـطرى
بـين يـديـه عـــبــــرات النـدمْ

الأمسية الحزينة

هنالك بين الأمواج الزرقاء يمتد برزخ من الرمال بين شاطئ البحر الأبيض وبحيرة المنزلة حيث تشرف أكواخ (أشتوم الجميل) من بوغازها الصامت على آثار قلعة متهدمة جلس عليها الشاعر أيام صباه يمرح فى أمسية هانئة بين رمل وصخور وأمواج.

زار هذه البقعة ذات مساء قريب فى جو عاصف فهاجت به ما هاجت من أحلام وآلام اطردت فى سياق هذه القصيدة تحية الروح إلى أمسيتها المحزونة.

جَددتِ ذاهب أحلامى وليلاتى فهل لديك حديثٌ عن صباباتى؟
يا كعبةً لخيالاتى، وصومعةً رتّلتُ فى ظلها للحسن آياتى
للحب أولُ أشعار هتفتُ بها، وللجمال بها أولى رسالاتى
عليك وادى أحلامى وقفتُ أرى طيف الحوادث تمضى بعد مأساةِ
آوى إلى جنبات الصخر منفرداً أبكى لأمسيةٍ مرت وليلاتِ
قد غيّرتنا الليالى بعدها سِيراً وخلفتنا العوادى بعض أشتاتِ
تلفّت القلب فى ليلاء باردة يبكى لياليك الغر المضيئاتِ
وذكريات من الماضى يطالعها بين الحقول وشطآن البحيراتِ

يا طول ما نغّمتْ للصخر أناتى وشد ما رجعت للموج آهاتى
يا قلب، وادى الصبا حالت مسارحه وأقفرت من صباياه الجميلاتِ
فلا الجداول تحدوها مسلسلةً ولا الخمائلُ تهفو بالنضيراتِ

صوّحن من مشرق الوادي لمغربه ... فما بهن مُطيفٌ من خيالاتِ
ما في حياتكَ من سلوى تلوذ بها ... لكنه الحب ذاك القاهر العاني
قد فاجأتك غواشيه التي سكنت ... إن الليالي ملأى بالمفاجاتِ

يا للبحيرة: من يرتاد شاطئها ... ومن يُسرّ إلى الوادي مناجاتي؟
ومن يعيد لنا أطياف ليلتها ... وما غنمْنا عليها من أويقاتِ
وخلوة في حفافيها وقد عبثتْ ... يدُ الصبا بحواشيها الموشّاةِ
يضمنا باسقٌ، في الشط، منفرد ... ضم الشتيتين في علياء جنات
وللقلوب أحاديث يجاوبها ... تناوح الطير في ظل الخميلاتِ

يا ليلة قد ذهلنا عن كواكبها ... في زورقٍ بين ضفات ولُجّاتِ
يسري بنا موهنًا، والريح تدفعه، ... كالنجم يسبح في علويٍّ هالاتِ
وفي الشواطئ للمجداف أغنية ... يصبها الموج في سحريٍّ موجات
ما كان أهنأها دنيا، وأهنأنا ... في ليلها الصحو، أو في فجرها الشاتي
مرت خيالات ماضيها، وما تركت ... سوى وجوم لياليها الحزيناتِ
ومن تلهُّف أحنائي وثارتها ... يا للجوانح من وجدي وثاراتي
يا صرخةَ القلب، هل أسمعت منك صدًى ... من ذا يرد الصدى في جوف موماةِ؟
جوبي مفاوزَ أيامي فقد صفِرت ... من نبع ماء، ومن أظلال واحاتِ
قضي، على ظمأ، قلبي بها وفمي ... وضلّت العين فيها إثر غاياتي
حتى العواصف صمت عن نداءاتي ... فما ترد على الأيام صيحاتي

يا من قتلتَ شبابى فى يفاعته		ورحت تسخر من دمعى وأنّاتى

حرمتَ أيامىَ الأولى مفارحها		فما نعمتُ بأوطارى ولذاتى

فدع فؤادى محزونًا يرف على		ما ضى لياليَّ، وانعم، أنت، بالآتى

دعنى على صخرة الماضى لعل بها		من الصبابةِ والتحنانِ منجاتى!

صخرة الملتقى

صـــخـــرةٌ لا تُجـل فى الكائنـاتِ غَـشـيَـتـهـا جــلالة الآبدات
جاورتهـا الصحراء تستشرف اليـــم وقـــرّ المحـيطُ جنب الفــلاةِ
أبديّـان قـــد أفـــاءا إلـيـــهـــا لم تجـمـعـهـمـا يد الحـادثات
وجـدا الملتـقى عليـهـا فـقـراً بعـد آباد فـرقـةٍ وشـتـات
ليلـةٌ غـورت بهـا الأنجم الزهـــر وأضـفت سـوادف الظلمـاتِ
لو تـلفت فـى دجـاها لراعـتـــك خـوالى الأبراج والهـالاتِ
وكـأن الزمـان خـالجـه الرو ع ولج الوجـودِ فى الشبـهـات
وكـأن الوجـود لـم يحـو إلا ذلك الصـخـر رائع الجنبـاتِ
عـقـدة الاتصـال بين جـلاليـــن أجـدّا به وثيـق الصـلاتِ
برزخٌ تعـبـر الليـالى عليـه بين عـبـرين من بلى وحـيـاة
ركـزتـهـا الآباد بينهـمـا رمـــزاً على صولة الدهور العـواتى
فـأقـامـت تُسِـر للقـفـر واليـــم أحـاديث أعـصـر خـاليات
واحـتـوت سر كـائنين كـأن لم يُـبـعـثـا سِـيرة مع الكـائناتِ

كشفت لى الصـحراء من دونِّها الوا سع مـا لا تحـده نـظراتى
وبسـاطًـا من الرمـال تراءى ككتـابٍ ممّوه الصـفـحـاتِ
هو مـهد السحر الخفى، ومثوى ما تجن الصحراء من معجزاتِ
رب ليـلٍ مكوكبٍ خطرت فـيـــه الدرارى وضيئة القسمـاتِ

ورمى البدر بالأشعة تبدو ... فوق وجه الرمال منعكساتِ
وغناء الصوادح الطائرات ... وغناء الصوادح الطائرات
وإذا القفر غارقٌ فى سباتِ ... وإذا القفر غارقٌ فى سباتِ
ئى كئيب الفؤاد والنظراتِ ... ئى كئيب الفؤاد والنظراتِ
نفسه من ربوعه النائياتِ ... نفسه من ربوعه النائياتِ
والصحارى مثارة الصبواتِ ... والصحارى مثارة الصبواتِ
فهوى فى شراكها القاتلات ... فهوى فى شراكها القاتلات
ويجوب الحزون ملتهباتِ ... ويجوب الحزون ملتهباتِ
ظمأ من عيونها المجدبات ... ظمأ من عيونها المجدبات
فى حواشى واحاتها النضراتِ ... فى حواشى واحاتها النضراتِ
ضم من جسمه نحيلَ رفاتِ؟ ... ضم من جسمه نحيلَ رفاتِ؟
فى ثنايا الرمال منتشراتِ؟ ... فى ثنايا الرمال منتشراتِ؟

صحراء الحياة كم هِمْت فيها ... شاردَ الفكر، تائه الخطواتِ
سرتُ فيها وحدى، وقد حطم المـ ... ـقدار فى جنح ليلها مشكاتى
ولكم أرمدَ الهجير جفونى ... ورمتنى الحرور باللفحاتِ
لم أجد لى فى واحة العيش ظلا ... أو غديرًا يبل حر لهاتى
أسفًا للحياة أصْلى لظاها ... وأراها وريفة العذباتِ
بعدت عنى الحقيقة فيها ... وأضلّت مسعاى للغايات
كلما هاجت الرياح صراخى ... هدّجتْ فى هزيمها صرخاتى
غير ذاك الصخر العتيد الذى ضـ ... ـج عليه العباب من أناتى

ظـلـلـتـنـى ذراه مـنـفــــرد الـنفـ ـــس أبـثّ المحـيطَ حـرَّ شـكاتى

أنا فـوق المحـيط كـالطـائر التـا ئه يـعلـو مــــوائج الـلجّـــاتِ

ناشـراً فـــوق عــرضــه من جنا حى ظلال الهــمـوم والحـسـرات

ممـعنًا فى ســـمـــائه أتـغنّـى بنشـيـد الخلـود فى صـدحـاتى

للإلـه العـظيم مـن لجُــةِّ الســا كن أتلـو الجـمـيل من صلـواتى

وأناجـيـه طائراً رفّ فى اللـيـ ـل يـغنـى خـمـائل الجنـاتِ

صـخـرة الملتـقـى، أتيـتك بعـد الأ ين أشـكو مـن الحــيــاة أذاتى

أنا ذاك الشـادى الذى نسلتْ ريـ ـش جناحـيـه هبة العـاصـفـاتِ

أنا ذاك الشـريد فى صـحـراء الـ ـعيش ضلّ السبـيل فى الفلواتِ

فى ثراهـا الغـبى وسَّـدتُ أحـلا مى ومــاضى الهـنىّ من أوقـاتى

أنا قـيـثـارة جفـتـهـا الليـالى فى زوايا الـنسيـان والغـفـلاتِ

وأرثّـت أوتارهـا فــهى تـبكـى من شجـاها حـبيسـة النغـماتِ

أنا طيف الماضـى على صـخـرة الآ باد، أسـتـشـرفُ الـزمـانَ الآتى

وورائى الصـحـراء، وادى المنايا، وأمـامى المحـيـط لج الحـيـاةِ

بين عـبـريهـمـا ثوت غـرّ أيا مى وحال[٣٠٩] الوضىء من ليلاتى

لا أسـمّـيكِ صـخـرةَ الملتـقى لـ ـكن أسـميك صـخـرة المأساةِ

صخرة الملتقى

أقسمتْ لا يعص جبارٌ هواها ... أبد الدهر وإن كان إلها
لا ولا أفلت منها فاتنٌ ... قرّبته واحتوته قبضتاها
قيل عنها إنها ساحرةٌ ... تتحدى سطوة الجن سُطاها
وعجوز بالصبا موعودةٌ ... وبعمر الدهر موعودٌ صباها
حذقت علم الأوالي ووعت ... قصصَ الحب ومأثور لغاها
قيل لا يُذهب عنها كيدَها ... غير شيطانٍ ولا يمحو رقاها
ورووا عنها أحاديث هوى ... آثمٍ يُغرب فِيها من رواها
وأساطير ليالى صُبغت ... بدماء سفكتهن يداها
يذكر الركبان عنها أنها ... سرقت من كل حسناء فتاها
وقتيلٌ بين عينى زوجه ... كل معشوق دعته فعَصاها
كلما التذت وصالاً من فتى ... سحرته وهو فى حِضن هواها
واحتوته فى أصيص زهرة ... يسرق الأنفاس من طيب شذاها
زهراتٌ مثّلت عشاقها ... بعيون غرقاتٍ فى كراها
فإذا ما الليل أرخى ستره ... أطلقت أشباحهم فى منتداها
مهجًا خفّاقةً ملتاعةً ... وعيونًا ظامئات، وشفاها
تستعيد الأمس فى لذاتها ... ولياليها، وأشواقِ رؤاها
تتلوى بينهم مشبوبة ... شهوةً، يلتهم الليل لظاها
عبر الشيطان يومًا أفقها ... فرأى ثَم فنونًا ما رآها
أى وادٍ رائع أحجاره ... تحذر الريح عليهن سراها

أى قصرٍ باذخٍ فى قمةٍ تحسب الأنجم من بعض ذراها
ودروبٍ، حولها،ملتفةً كأفاعٍ سمرت فى منحناها
وبروجٍ لحمام زاجل هو بالأقدار يهفو من كواها
ظنها من عبقرٍ ناحيةً أخطأت عيناه بالأمس صواها
فهوى من حالقٍ يرتادها طُرقات زخرفَ الفنُ حصاها
ورنا حيث رنا فاهتاجه منظر الزهر الذى زان رباها
أصص من ذهبٍ تحسبها بعثرت فيها الدرارى سناها
كلما مسّت يداه زهرة عطفته لقطاف شفتاها
فجنى ما شاء حتى لم يدع فى أصيص زهرةً إلا جناها
وانتشى من عطرها فانتشرت مثل حبات من الماس يراها
عجبًا ما لمست غير الثرى! أى نور شاع فيها فزهاها؟
نظرةٌ، أو خطرةٌ، واختلجت فعرته هزة مما عراها
واستحالت بين عينيه دمىً حيةً تستبق الباب خطاها
فكّ عنها السحر فارتدّت إلى عالم الحس وخفّت قدماها
ورنا الشيطان فى آثارها سابحًا فى دهشة طال مداها
يا لها! كيف استقرت ثم فرت لحظةَ مرت، ولكن ما وعاها
ودنا الليل، ورنت صدحة نبّهته، حين لا يبغى انتباها
فإذا مائدة حافلة بالأباريق ترامى طرفاها
ملؤها الخمرة نوراً وشذاً نسمتْ وائتلقت فخَارتاها
وصحاف كتهاويل الرؤى تجد الأنفس فيها مشتهاها
وإذا مقصورةٌ من حوله خالها تنبض بالروح دُماها

وقـــفـت غـــانيـــةٌ فى بابـهـــا		قـد تعرّت غـيـر فضل من حُـلاها
يا لهـــا من فـتنة قـد صـوِّرت		فى قـــوام امـرأة راع صـبـــاها
طلـعت فى هـالة من خـــضــرة		وعـيـــون يتـرقــرقن مـيـــاها
ثم نادت: "يا أحِـبـــاى انهـضـوا		واغنمـــوا الليلة حـتى منتهـــاها"
وتلاشى الصـوت لا رجع صدىً		لا، ولا ثم مـــجـــيـبٌ لنداها
فـعـرتهـا رعـدة، فـالتـفـتت،		فـــرأته، فـتلقـــاها وِجـــاها
أبصـرت وجـهًا كـوجـه المسخ لم		يتـقنّع، شـــاه هذا الوجـه شـاها
ورأت كـفـيـــه يندى منهـمـــا		أرج الـزهر فـــأجَّت نظـرتاهـا
عـرفت مـا اجـتــرحـتـه يده		أو لا يعــرف من داس حـمــاها؟
يا لـهـذا المسخ! دوّت ومـشت		صـيــحـــة ينذر بالـويل صـداها
فـانثنى الشيطان عنهـا صـارخًـا		أتراهـا تتـــحـــدى؟ من تُـراها؟
فـبـدت فى شــفـتـيـــهـا آيةٌ		من مـبين السـحـر، أوما فـمحاها
فـدنـت ترمـقـــه فـاخـتـلجت		عـينه، حين أشــاربت بعـصـاها
بدّلت تلـك العـصـا جـمـجـمـةً		ريع لما شــرعـتــهـــا فـاتّقـاها
هـى مـن ملـكـة جـن من تـصـب		يخـتـرمـه بالمنايا مـحــجــراها
فـتنحّى غـاضبًـا مـبـتـئسًـا		وتنـحت والأسـى يلـجم فـــاها
وسـجـا بينهــمـا الصـمت الذى		يتـغـشّى الأرض إن حـان رداها
والتـقت عـيناهمـا فـاسـتـروحـا		راحــة من قـبلهــا مـا عـرفـاها
عـرفـت من هو فـاسـتخـذتْ له		ورأى من هى فـاسـتـحـيا قـواها
قـال: أخـتـاه، اغـفـرى لى نظرة		اشتـهت كل جـمـالٍ واشتـهـاها
واغــفـــرى لى شـرَّةً عــارمـة		فـى دمى، لـو أتأبّى مـــا أباها

يا لهذا الدم! ما عنصره؟
فأجابت: زهراتي ردُّها
قال: لا أذكر إلا حلمًا
أهي جسم؟ أهي روح؟ إن تكن
فأحسّت هول ما يجهله
صاح: غفرانك لا تبتئسي
أأنا من تخطّى قدمي
أأنا من يطفئ النجم فمي
وتمس القمم الشم يدي
وأجيء الأرض من محورها
و أصد الريح عن وجهتها
أأراني عاجزًا عن درك ما
آه، ما أضعف سلطاني، وما
قالت: الآن سلامًا زائري
أيها الشيطان، ما أعظم ما
زهراتي تلك، ما كانت سوى
قهرتني، واستذلّتني بها
وأنانيةُ أنثى لم تطق
قد صنعتَ الحقَ، قد عاقبتَني
فدنا منها، فألفتْ وجهه
قربًت بينهما روح الأسى

كل ما في النار من وقد لظاها
إن تقل حقًا ولا تبغِ أذاها
لحظة ضل بها عقلي، وتاها
لا يرد الروح إلا من براها
فاستحت منه وأغضى ناظراها
اطلبي ما شئتِ مني ما خلاها
مسبح الشمس فيربدّ ضحاها
وأرد الأرض غرقى في دجاها
فيرى منحدرًا لي مرتقاها
فإذا بي يتداني قطباها
فتجوب الكون لا تدري اتجاها
تتمنى امرأة!؟ عزّت مُناها!
كنت إلا بغروي أتباهي!!
ورضي نفسي إن رُمت رضاها
قلته، ما قلت لغوًا أو سِفاها
شهوات، جسمي الطاغي نماها
غيرةٌ، ينهش قلبي عقرباها
فأتنًا تملكه أنثى سواها
فارحم المرأة في ذل هواها
غير ما كان، لقد ألفت أخاها!
فاجتبته بعد حقدٍ واجتباها

واستهلت دمعة من عينها | دمعة رفّت وشفت قطرتاها
ضُمِّنَتْ كلَّ عذاب وضنىً | كل ما فى النفس من بث أساها
ورآها فتندّت عينه | رحمة فاحتال يخفى من بكاها
وبكى الشيطان! يا لامرأة | أبكت الشيطان لما أن رآها!!

صخرة الملتقى

طال انتظارُكَ فى الظلام ولم تزل عيناى ترقب كل طيفٍ عابرِ
ويطير سمعى صوبَ كل مُرِنَّة فى الأفق تخفق عن جناحىْ طائرِ
وترفّ روحى فوق أنفاس الربى فلعلّها نفس الحبيب الزائرِ
ويخفُّ قلبى إثر كل شعاعة فى الليل تومض عن شهابٍ غائرِ
فلعل من لمحات ثغرك بارق ولعله وضح الجبين الناضر
ليل من الأوهام طال سهاده بين الجوى المضنى وهجس الخاطر
حتى إذا هتفت بمقدمك المنى وأصختُ أسترعى انتباهة حائرِ
وسرى النسيم من الخمائل والربى نشوان يعبق من شذاك العاطرِ
وترنمّ الوادى بسلسل مائه وتلتْ حمائمه نشيد الصافرِ
وأطلّتْ الأزهار من ورقاتها حَيْرَى تعجّب للربيع الباكرِ
وجرى شعاع البدر حولك راقصًا طربًا على المرح النضير الزاهرِ
وتجلّت الدنيا كأبهج ما رأت عينٌ وصورها خيال الشاعرِ
ومضت تكذبنى الظنون فأنثنى متسّمعًا دقات قلبى الثائرِ
أقبلتَ بالبسمات تملأ خاطرى سحرًا وأملأ من جمالك ناظرى
أو ظلّنا الصمت الرهيب ونحن فى شك من الدنيا وحلم ساحر
حتى إذا حان الرحيل هتفتَ بى فوقفتُ واستبقتْ خطاك نواظرى
وصرختُ بالليل المودِّع باكيًا ويداك تمسك بى وأنت مغادرى
يا ليتنا لم نصحُ منك وليتها ما أعجلتك رحى الزمان الدائرِ

و لقد أتت بعدُ الليالى وانقضتْ وكأننا فى الدهر لم نتزاورِ

بُدِّلتُ من عطف لديك ورقة بحنين مهجور وقسوة هاجرِ

وكأننى ما كنت إلفك فى الصبا يومًا ولا كنتَ الحياة مشاطرى

ونسيتَ أنت، وما نسيتُ، وإننى لأعيش بالذكرى... لعلك ذاكرى

أيتها الأشباح

"هي ذكريات قديمة يصور الشاعر فزعه من طروقها ذات ليلة. فيحاول إنكارها وتجاهل أمرها وهي لا تصدق دعواه فتصر على موقفها منه ويمضي الشاعر في محاولته ليردها عنه في مناجاة محزنة وضراعة مؤثرة".

لم أقبلتِ في الظلام إليَّ؟ ولماذا طرقت بابي ليلا؟
لاتَ حين المزار، أيتها الأشـ ـباح، فامضي، فما عرفتك قبلا!

اتركيني في وحشتي، ودعيني في مكاني بوحدتي مستقلا
لستُ من تقصدين في ذلك الوا دي، فعذراً إن لم أقل لك أهلا!

لا تطيلي الوقوف تحت سياجي لن تريْ فيه للثواء محلا
ضل مسراك في الظلام فعودي واحذري فيه ثانيًا أن يضلاَّ

ذاك مأواي في تخوم الفيافي طللٌ واجم عليك أطلا
قد تخليت عن زماني فيه وهو بي عن زمانه قد تخلَّى

لن ترى من خلاله غير خفًا قِ شعاعٍ يكاد في الليل يبلى
وخيال مستغرق في ذهول بات يرعى ذباله المضمحلا

إبرحى بهـوه الكئـيب فـمـا فـيـ ـه لـعـينيك بهـجـةٌ تتـجلّى
قد نزلتِ العشىّ فـيـه على قـفـ ـرِ جـفـتـه الحـياة مـاءً وظلا

كـان هذا المكان روضًـا نضيـراً جـر فـيـه الربيع بالأمس ذيلا
كـان فـيـه زهرٌ، فـعـادَ هشـيـمًـا كـانَ فـيـه طيـرٌ، ولكـن تولّى

فـاسلمى من شـقـائه ودعـيـه وحـده يصـحـب السكون المـلاّ
واطرقـى غـيـر بابـه، إن روحى أحكـمت دونه رتاجًـا وقـفـلا

أوقـوفًـا إلى الصـبـاح ببـابى!؟ شـد مـا جِئـتِـه غبـاءً وجـهـلا
أبعـدى من وراء نـافـذتى الآ ن ورفـقـا إذا انثنيت ومـهـلا

إن من تحـتـهـا هزاراً صـريعًـا سـامـه البـرد فى العـشـيّـة قـتـلا
وأزاهـيـر حـولـه ذابـلات مـزقـتـهـا الرياح فـى الليل شـمـلا

كـان لى فى حـياتـهـا خـيـر سلوى فـدعـيـنى بموتـهـا أتسلّى
فـهى بُقـيـا صـبـابةٍ ودمـوع جَـثَـيـا عندهـا شـعـاعًـا وطلا

إن عـــينى بهـــا أحق مـن المو ت وقلبى بهـا من القـــبـر أولى

جُن قلبى فـاسـتـضـحكتـه المنايا حـيث أبكـتنى الحـقـيـقـةُ عـقـلا

لا تطيلى الوقـوف، أيـتـهـا الأشـ ـباح، فامـضى، فـمـا رأيتُك قبـلا

أو لم تسـمـعى؟ جـهـلتك من أنـ ـتِ! فـعودى، فمـا كذبتـك قولا

بحيرة كومو

"تعتبر بحيرة كومو أجمل البحيرات الثلاث التى ينفرد بها اللمبار دى الإيطالى، ومن أجمل مفاتن أوروبا التى جذبت إليها كثيراً من الشعراء فألهمتهم أرق أشعارهم وأعذب أغانيهم. وقد زار الشاعر هذه البحيرة متنقلا بين شواطئها ومدنها و أروع جبالها المسمى بالبرونات فنظم هذه القصيدة التى أهداها إلى أديبة أمريكية صحبته فى هذه الزيارة...".

هيئى الكأس والوترْ ... تلك "كومو" مَدى النظرْ

واصدحى، يا خواطرى، ... طُويتْ شقة السفرْ

ودنتْ جنة المنى ... وحلا عندها المقرْ

قد بعثنا بها على ... موعد غير منتظرْ

فى مساء كأنه ... حلم الشيخ بالصِّغر

ألبحيرات والجبال ... توشحن بالشجرْ

وتنقبن بالغما ... م وأسفرن بالقمرْ

و"البرونات" غادةٌ ... لبست حلة السهرْ

نثرت فوقها الديا ... ركما ينثر الزهر

وعبرنا رحابها ... فأشارت لمن عبرْ

هاكها قبلةٌ، فمن ... رام فليركب الخطر

فسمبونا لخدرها ... زمراً تلوها زمرْ

فى زجاج مجلق ... لا دخان ولا شرر

يتخطى بنا الفضا ... ء على السندس النضِر
سلّم يشبه الصرا ... ط تسامى على البصر
فإلى النجم مرتقى ... و إلى السحب منحَدرْ
وحللنا بقمّة ... دونها قمة الفكر
بهج فى كنوزها ... للمحبين مدّخر
بابل؟ أم بحيرة؟ ... أم قصور من الدرر؟
أم رؤى الخلد فى الحيا ... ة تمثّلن للبشر؟
حبذا أمسياتها ... وحنينًا إلى البُكر
ونزوعًا إلى السفيـ ... ن تهيأن للسفرْ
نسيت شغلها القلو ... ب، وهللن للسمر
أوجهٌ مثلما رنت ... زهرة الصيف للمطرْ
أضحيانية السمات ... هلالية الطُرر
يتوهجن بالشبا ... ب ويندين بالخفر
طلعة تسعد الشقـ ... ىّ وتعطى له العمر
تمنح الحظ من تشا ... ء، وتبقى، ولا تذرْ
إنما تنظر السما ... ء إلى هذه الصورْ
لنَرى الله خالقًا ... مبدعًا، معجز الأثر
شاعر النيل، طف بها، ... غنّها كل مبتكر
ألثلاثون قد مضت ... فى التفاهات والهذر
فتزوّد من النعيـ ... م لأيامك الأخر
أين وادى النخيل، أم ... قاهرياته الغرر؟

لاتقل أخصب الثرى فهنا أورق الحجر
ها هنا يشعر الجما د ويوحي لمن شعرْ
آه لولا أحبة نزلوا شاطئ النهَر
ورفاتٌ مطهرٌ وكريم من السيَر
لتمنيت شرفة لي في هذه الحُجَرْ
أقطع العمر عندها غير وإنْ عن النظرْ
فلقد فاز من رأى ولقد عاش من ظفرْ

يا ابنة العالم الجديد صلي عالمًا غبر
في دمي من تراثه نفحة البدو والحضر
وأغانٍ لمن شدا ومعانٍ لمن فخر
ما تسرّين؟ أفصحي! إن في عينِك الخبر
ألغريبان ههنا ليس يجديهما الحذر
نحن روحان عاصفا ن وجسمان من سقر
فاعذري الروح إن طغى واعذري الجسم إن ثأر
نضبت خمر بابل وهوى الكأس وانكسر
وهنا كرمة الخلو د فطوبى لمن عصر
فيم، والنبع دافق، يشتكي الظامئ الصدرَ؟
ولمن هذه العيو ن بالحور؟ تغمّرن بالحورَ؟
بتن يلعبن بالنهى لعب الطفل بالأكرْ
هن أصفى من الشعا ع وأخفى من القدرْ

ولمن توشك الثُّدى وثبة الطير فى السَّحَرْ؟

كل إلف لإلفه همً بالصدر وابتدر

عض فى الثوب واشتكى وطأة الخَزِّ والوبر

سبمبة الطائر المعذّ ب فى قيده نَقَر

ولمن رَفَّت المبا سم واسترسل الشَّعَر؟

ثمرٌ ناضج الجنى كيف لا نقطف الثمر؟

ما أبى الخلدَ آدمٌ أو غوى فيه أو عثر

زلة تورث الحجى وتُرى الله من كفر

كأسنا ضاحك الحبا ب، مصفًّى من الكدر

فاسكبى الخمر وارشفيه على رنة الوتر

وإذا شئت فاسقنيه على نغمة المطر

فغداً يذهب الشبا ب وتبقى لنا الذِكَر

تاييس الجديدة

ليلة أول أغسطس سنة ١٩٣٩، بمدينة زيوريخ، على شاطئ بحيرتها إذ احتفل بعيد سويسرا الوطنى الأكبر، بين المواكب الصاخبة المرحة، وأنوار المشاعل والأسهم النارية، وأضواء معرضها العظيم.

روحى المقيمُ لديك؟ أم شبحى؟ لعبت برأسى نشوة الفرحِ!

يا حانة الأرواح، ما صنعتْ بالروح فيك صبابةُ القدحِ

ما للسماء أديمها لهبٌ؟ ألفجر؟ إن الفجر لم يلُحِ!

ولم البحيرة مثلما سُجِرتْ أو فُجّرتْ من عِرْق منذبحِ!

عرضت بفاكهةٍ محرمة وعَرضَتْ، لم أنطق ولم أبحِ

يارب، صنعك كله فتن أين الفرار، وكيف مطّرحى

هذى الروائع، أنت خالقها ما بين منجرد ومتشحِ

"تاييس" لم تعبث براهبها لكنه أشفى على البرح

ما بين أسرارٍ مغلّقة وطروق بابٍ غير منفتحِ

عرض الجمال له فأكبره ورآك فيه فحنّ من فرح

أترى معاقبى على قدَرٍ لولاك لم يكتب ولم يتحِ!؟

إنى عبدتك فى جنى شفةٍ، ويد، ووجه مشرق الوضَحِ

ولو استطعت، جعلت مسبحتى ثمر النهود، وجُلّ فى السُبحِ

نار تطير، وموكبٌ صخبٌ من كل ساهى اللحظ منسرحِ

لولا ابتسامة جارتى، وفمٌ يدنو إلىّ بصدر منشرح

لحسبتها "روما" تمور لظى في قهقهات الساخر الوقحِ
زهوٌ تملكنِّى، فأذهلنى، ومن الذهول طرائف الملحِ
أأنا الغريب هنا وملء يدى أعطاف هذا الأغيد المرحِ؟
خفقَتْ على وجهى غدائرُها فجذبتُها بذراع مجترحِ
لم أدر، وهى تدير لى قدحى، من أين مغتبقى ومصطبحى
وشدا المغنى، فاحتشدتُ لها كم للغناء لدىَّ من مِنحِ؟

خمرة الشاعر

ربّتى، ربة أشعارى، وحبى، وغنائى
هى حورية غاب لم تَبِنْ للشعراءِ
وعروسٌ من بنات الجن لم تبدُ لرائى
مثلها لم ير صياد على صفحة ماءِ
فتنة الشاعر فى وحدته كل مساءِ
غنت الأحلام فى غرفته لحن اللقاءِ
وسرت ترقص حوليه على خفق الهواءِ
ورفيف السحب والأنجم والشهب الوضاءِ
ولغيرى لم تكن تخطر فى هذا الرواءِ
لا، ولم ترو كهذا اللحن فى هذا الصفاءِ
وليالى الصيف منها كأماسىٍّ الشتاء
بت أسقيها وتسقينى على محض الوفاء
خمرة ما قبّلت غير شفاه الأنبياءِ
خمرة فى الغيب كانت قطرات من ضياء
خُتمت بالشفق الوردى فى أصفى إناء
جُبلت فُخّارتاه من صفاء ونقاء
حدثّوا عنها، وما أحلى حديث الندماء
قال منهم واحد فى غير زهو وادعاء:

هذه الخمرة كانت لملوكٍ أتقياء
عصروها من جنى الربات فى فجر شتاء
ثم آلت لغلامٍ رائع جم الذكاء
شَرِهَ النظرة، عربيدٍ، شديد الغلواء
عشق البحر وعاف القصر مرفوع البناء
ومضى يضرب فى الكون على غير اهتداء
عاش كالقرصان يطوى كل بحر وفضاء
بشراعٍ صُنعه إحدى أعاجيب الخفاء
غزِلا يملك بالشعر مقاليد النساء
كلما هام بأنثى أو صبا بعد اشتهاء
وشكا الكأسُ إليه طو ل هجر وجفاء
همّ أن يشرب فارتد، فأغضى فى حياء
ضنً بالقطرة منها، وكذا شرعُ الولاء
ومضى جيل وجيل، وهو مشبوب الدماء
ضاربًا فى العاصف الثائر والريح الرخاء
وأتاه القدر الساخر أو حكم القضاء
فدعا الربات واستصرخ، من فرط عياء
فأتته ربة الشعر على رغم التنائى
قال: إن متُّ فما أجدر مثلى بالرثاء
ورثاءٌ منك يحيينى على رغم الفناء
وحَبَاها سره الخالد أو سر البقاء

هامــــسًـــــا، والنور فـى ناظره وشـك انطفـــاء:

لك مــا اســتـــودعت أو مــاصنت فـى هذا الإناءِ

لاتذودى عنـه مـعـشـوقك، يا بنـت الســمــاءِ

إنـه مــــــلاّح بحــــــر مــــــالـه مـن نظـراء

فـــيــه أحــيــا، وبه أنشـــر فى البــحـــر لوائى

هذه خـــمـــرة أشـــعـــارى، وحـــبى، وغنـائى

فى قـصـــيـدِ مـحـدَث، أو فى حـديث القــدماءِ

خمرة نهر الرَّين

يتفرّد نهر الرين بجنات أعنابه، وأشجاره الباسقة، وقصوره التاريخية، وذلك النهر الذى ينبع من سويسرا ويمر بين فرنسا وألمانيا ويخترق هولندا حتى مصبه فى بحر الشمال، وقد تغنى بجماله وفتنته شعراء مبدعون احتفل الأدب بآثارهم فأودعوا قصائدهم أرخم ما غناه نهر الرين، وقد أوحت إلى الشاعر المصرى ليلة قضاها على ضفافه بهذه القصيدة التى أهداها سويسرية التقى بها فى ذلك الجو الساحر!.

كنزُ أحلامك، ياشاعرُ، فى هذا المكانِ
سحر أنغامك طوّاف بهاتيك المغانى
فجر أيامك رفّاف على هذى المحانى
أيها الشاعر، هذا الرين، فاصدح بالأغانى

كل حيٍ وجماد ههنا هاتفٌ، يدعو الحبيب المحسنا
يا أخا الروح، دعا الشوق بنا فاسقنا من خمرة الرين، اسقنا

عالم الفتنة، يا شاعر؟ أم دنيا الخيالِ؟
أمروجٌ عُلِّقت بين سحاب وجبالِ؟
ضحكت بين قصورٍ كأساطير الليالى
هذه الجنة، فانظر أىّ سحرٍ وجمال!

ياحبيب الروح، يا حلم السنا　　هذه ساعتنا، قم غننا
سكر العشاق إلا أننا...　　فاسقنا من خمرة الرين اسقنا

ليلةٌ فوق ضفاف الرين حلم الشعراءِ
أليالى الشرق، يا شاعر؟ أم عرس السماءِ
الدجى سكران، والأنجم بعض الندماءِ
أنصت الغاب، وأصغى النهر، من صخرٍ وماءِ

فاسمع الآن البشير المعلنا　　حانت الليلة، والفجر دنا
فاملإ الأقداح من هذا الجَنَى　　واسقنا من خمرة الرين، اسقنا

هاهم العشّاق قد هبوا إلى الوادى خفافا
أقبلوا كالضوء أطيافًا وأحلامًا لِطافا
ملأوا الشاطئ همسًا والبساتين هتافا
أيها الشاعر! هذا الرين! فاستوح الضفاف

الصبا، والحسن، والحب هنا　　ياحبيبى، هذه الدنيا لنا
فاملإ الكأس على شدو المنى　　واسقنا من خمرة الرين، اسقنا!

يا ابنة "الآر" حديث الأمس ما أعذب ذكرهْ
كان حلمًا أن نرى الرين وأن نشرب خمرهْ
وشـربنا، فـسكرنا، وأفـقنا بعـد سكره
ووقـفـنا لوداعٍ، وافـتــرقنا بعــد نظره

أيــن أنــت الآن؟ أم أيــن أنــا؟ ضـــربتُ أيـدى الليــالى بيننا!
غــير صــوتٍ طاف كـالحـلم بنا: اسـقـنا من خـمــرة الرين، اســقنا

خيال

عشقنا الدمى وعبدنا الصورْ — وهمنا بكل خيال عبَرْ
وصغنا لك الشعر، حُبَّ الصبا، — وشدو الأمانى، وشجو الذكَرْ
تغنّت به القُبَل الخالداتُ — وغنّى بإيقاعها المبتكر
وجئنا إليكَ بملك الهوى، — وعرش القلوب، وحكم القدرْ
بأفئدة، مثلما عربدتْ — يد الريح فى ورقات الشجر
وأنت بأفقك ساجى اللحاظ — تطل على سبحات الفكَر
دنوت، فقلنا رؤى الحالمين، — فلما بعُدت اتهمنا النظر
وحامت عليك بأضوائها — مصابيح مثل عيون الزهَر
تتبّعن خطوك عبر الطريق — كما يتحرى الدليل الأثرَ
يقبّلن من قدميك الخطى — كما قبل الوثنىّ الحجر
مشى الحسن حولك فى موكب — يرف عليه لواء الظفَر
تمثل صدرك سلطانه — كجبّار واد تحدى الخطر
بنهدين، يستقبلان السماء — كأنهما يُرضعان القمر
تساميتَ عن لغة الكاتبين — وروعة كل قصيد خطر
سوى شاعر فى زوايا الحياة — دعته مباهجها فاعتذر
أكب على كأسه، وانتحى — صدى الليلِ، فى اللحظات الأخر
رنا حيث ترقبُ أحلامُه — خيالكَ فى الموعدِ المنتظر!

رجوع الهارب

إذا تمرد المحبون على حكم الهوى، وضاق كيوبيد بصراخهم وبكائهم، فتح لهم باب ديره فخلصوا منه ناجين. وانطلقوا هاربين من أسره ينشدون السلو والنسيان فى حياة أصبحت تنكرهم وكأن لم يتصلوا بها وهاموا فى عالم كأنما يجهلهم ويجهلونه. هنالك يرجع الهارب نادمًا مأخوذًا بسحر تلك الأيام التى كانت تشرق عليه من خلال ديره القديم.

قرّبتُ للنور المشع عيونى ... ورفعتُ للهّب الأحمّ جبينى
ومشيت فى الوادى يمزق صخره ... قدمى، وتدمى الشائكاتُ يمينى
وعدوت نحو الماء وهو مقاربى ... فنأى وردًّ إلىًّ السراب ظنونى
وبدت لعينى فى السماء غمامةٌ ... فوفقت، فارتدت- هنالك- دونى
وأصخت للنسمات وهى هوازج ... فسمعتُ قصف العاصف المجنونِ
ياصبحُ: ما للشمس غير مضيئة ... ياليلُ: ماللنجم غير مبين؟
يا نار: ما للنار بين جوانحى ... يانور: أين النور ملء جفونى؟
ذهبْ النهار بحيْرتى وكآبتى ... وأتى المساء بأدمعى وشجونى
حتى الطبيعة أعرضت وتصامت ... وتنكّرت للهارب المسكينِ

إن لم يكن لى من حنانك موئلٌ ... فلمن أبث ضراعتى وحنينى؟
آثرتَ لى عيش الأسير فلم أطق ... صبراً وجُنّ من الإسار جنونى
فأعدتنى طلقَ الجناح وخِلتَ بى ... للنور جنة عاشقٍ مفتونِ

وأشرت لى نحو السماء فلم أطر ... ورددت عين الطائر المسجون

نسى السماء وبات يجهل عالمًا ... ألقى الحجاب عليه أسرُ سنينِ

ولقد مضى عهد التنقل، وانتهى ... زمنى إليك بصبوتى وفتونى

لم ألق بعدك ما يشوق نواظرى ... عند الرياض، فليس ما يصبينى

فهتفتُ أستوحى قديم ملاحنى ... فتهدّجت وتعثرت بأنينى

ونزلت أستذرى الظلال فعفننى ... حتى الغصون غدون غير غصونِ

فرجعتُ للوكر القديم وبى أسى ... يطغى علىّ وذلةٌ تعرونى

لما رأته اغرورقت عيناى من ... ألمٍ، وضج القلب بعد سكونِ

ومضت بى الذكرى فرحت مكذبًا ... عينى، ومتهمًا لديه يقينى

وصحوتُ من خبلٍ وبى مما أرى ... إطراق مكتئب، وصمت حزينِ

فافتح لى الباب الذى أغلقته ... دونى، وهات القيد غير ضنينِ

دعنى أروِّ القلب من خمر الرضى ... وأُنم، على فجر الحنان، عيونى

وأعد إلى أسر الصبابة هاربًا ... قد آب من سفر الليالى الجونِ

عاف الحياة على نواك طليقة ... وأتاك ينشدها بعين سجينِ!!

العشاق الثلاثة

"إلى أدعياء الحكمة والمعرفة"

سرى القمرُ الوضّاح بين الكواكبِ ... يفكر فيما تحته من غياهبِ
فناداه من وادى الخليين هاتفٌ ... بصوتٍ محب فى الحياة مقاربِ
يقول له: ياروعة الحسن والصبا ... وأجملَ أحلام الليالى الكواعبِ
أنا العاشق الوافى إذا جنّنى الدجى ... وراعيكَ بين النيِّرات الثواقبِ
ألا ليتنى حر كضوئك أرتقى ... عوالمك الملأى بشتى العجائبِ
وياليت لى كنز ابتساماتك التى ... تبعثرها فى الكون من غير حاسبِ!

فأصغى إليه الضوء فى صفو جذلان ... وأضفى على الوادى شعاع حنانِ
وجاس خلال السحب والماء والثرى ... فلم ير فى أنحائها وجه إنسانِ
فصاح به: يا صاحبى ضلّ ناظرى ... فأين تُرى ألقاك أم كيف تلقانى؟
فأوما له إنى هنا تحت شرفتى ... وراء زجاجيها أخذتُ مكانى
أبى البرد أن أستقبل الليل قائمًا ... وأن أنزل الوادى بحيث ترانى
وحسب الهوى من عاشقٍ لك وامقٍ ... تزودُ عينى من سنا ضوئك الحانى!

فألقى عليه الضوء نظرة حائرِ ... وأعرض عنه بابتسامة ساخرِ
وقال له: يا صاحبى قد جهلتنى ... ويارب شعرٍ ساقه غير شاعرِ

أنا الموثق المكدود طالت طريقه
طريق أسيرٍ فى رعاية آسرِ

تجاذبنى طاحونةُ الشمس كلما
وقفتُ، وتمضى بى سياطُ المقادرِ

وما بسمتى إلا دموع من اللظى
قد التمعت فى وجه سهمان حاسرِ

فدع عناك يا أعجوبة الحب عالمى
فقبلك لم يلق الأعاجيب ناظرى!

وأمعنَ فى تفكيره القمر الزاهى
فمرَّ بأرضٍ ذات عشب وأمواهِ

يناجيه منها عاشقٌ ذو ضراعة
مناجاة صوفىٍّ لطيفَ إلهِ

يقول له: يامشهدى كل ليلة
جمال محيا رائع الحسن تيَّاهِ

شبيهٌ بهذا الضوء نور جبينه
على أنه فى الناس من غير أشباهِ

وترسم لى الأشباح طيف خياله
فأدنو لضمٍ أو للثم شفاه

تمنيت لو وسَّدتَ خدك راحتى
وصدرك خفّاق، وجفنك ساهى

فرفَّ على الوادى الشعاعُ طروبا
وناداه من بين الظلال مجيبا

أزح هذه الأغصان عنك لعلنى
أصافح وجهًا، من هواك حبيبا

فجاوبه: يا قرة العين إننى
قد اخترت من شط الغدير كثيبا

إذا أتعبت عينى السماءُ تطلعًا
وخالست لحظًا للنجوم مريبا

ففى صفحات الماء نهزةُ عاشقٍ
يراك على بعد المزار قريبا

خلوت به، أرعاك أو فىَ قسامة
وأوفر من سحر الجمال نصيبا!

فغاض ابتسام الضوء من فرط حيرةٍ
وصاح: نجييَّ أنت حقَّرت سيرتى

هو الكون مرآتى، ومجلى مفاتنى
ومـا لغـديرٍ أن يمـثِّل صـورتى

ومـا نظـر العـشـاق إلا لـعـالمٍ
يعظم فى المعشوق كل صغيرةِ

أعيذ الـذى شبّهتنى بجـماله
أديم محيا مثل صماء صخرتى

أنا الفحمة البيضاء إن جننى الدجى
أنا الجمة السوداء رأدَ الظهيرةِ

فدع عالم الأفلاك واقنع بلجة
وغازل من الأسماك كل غريرةِ!

وبينا يهيم الضوء فى سُبُحاته
وقد غط هذا الكون فى سخرياتهِ

رأى شبحًا فى قرب نار كأنما
يودع طيفًا غاب عن نظراته

يمد ذراعيه، ويرسل صوته
بلوعة قلبٍ ذاب فى نبراتهِ

إلى القمر السارى محياه شاخص
كصاحب نسك غارق فى صلاته

فحام عليه الضوء واستمهل الخطى
وأجرى سناه الطلق فى قسماته

وصاح به: ياشيخ، ما أنت قائل
تكلم! فإن الليل فى أخرياتهِ

فقال له: يا باعث الحب والمنى
سَلمتَ وحيّتك العوالم والدنى

شُفيتَ جوى شيخ أحبك يافعًا
وعاش بهذا الحب جذلان مؤمنا

وأفنيتُ عمرى أرتقى عالى الذرى
إلى أن بلغتُ اليوم مثواى ههنا

وأوقد نارى كى ترانى وأنثنى
لأطلق ألحانى، وأدعوك موهنا

وقيل: ضنينٌ لا يجود بوصله
فهأنذا ألقاها، يا ضوء، محسنا

تساوت كلاب تنبح البدر ساريًا
ونوّام ليل أنكروا آية السنا!

فحدّق فيه الضوء وارتد مغضبا
وقال له: أفنيت في سخفك الصبا
ولما ترح جفنًا من السهد متعبا
وسخريةٌ بالنار، أن تتقربا
كأن شعاعى فى جفونك قد خبا
ومن عبث مشواك فى هذه الربى
على حين لم تبلغ من النور مرقبا
وما كنتَ إلا الواهم المترقبا
وثالث عشّاق بهم ضقت مذهبا
وكانوا لأمثال الخليين مضربا
فوا أسفا، ما كنتُ فى الدهر مذنبا
فأجزى بنجوى من تعشّق أو صبا
وساق على حبى الدليل المكذبا
سل العاصى الهاوى من الخلد هل نبا
به الليل لما آثر الأرض واجتبى؟
أأبصر قبلى فى الدُجنّة كوكبا
أضاء له الدرب السحيق المشعبا
وهل فى سنا غيرى تملّى وشببا
بحواء واهتاج اليراع المثقبا
حويتهما روحًا طريدًا معذّبا
فذاب حياتى منهما، وتصببا

وأورثنى هذا الشحوب، وأعقبا
رأيت فمًا يدنو، ووجهًا تخضّبا
وصدراً خفوقًا فوق صدر توثبا
غرائز فيها الغى والنقص رُكِّبا
تلمَّسَ فى ضوئى الأثام المحببا
فيا شيخ، دع هذا الوشاح المذُهّبا
تر الحمأ المسنون فى الكأس ذُوِّبا
طفا الراح فيه، والتراب تَرَسَّبا
وإن كلاب الأرض أشرف مأربا
ينير لها ضوئى الظلام لتجنبا
خطى اللص يستار الطريق المحجبا
فإن نبحت ضوئى، تسمعت معجبا
بأرخم لحن، رنَّ فى الليل مطربا
تحية مُثنٍ بى أهلاً مرحِبا
بنى آدم، إن لم يكن آدم الأبا
رجوت لكم من عالم الرجس مهربا
وآثرتكم بالكلب جدا مهذبا
وأجملُ بالإنسان أن يتكلبا

ومال عن الأرض الشعاع وغرّبا ووسوس فى صدر الدجى فتألّبا

غرفة الشّاعر

أيها الشاعرُ الكئيبُ، مضى الليـــ ـــل وما زلتَ غارقًا فى شجونكْ
مسلمًا رأسك الحزين إلى الفكـ ـــر، وللسهد ذابلات جفونكْ
ويد تمسك اليراع، وأخرى فى ارتعاشٍ تمر فوق جبينكْ
وفم ناضب به حر أنفا سك يطغى على ضعيف أنينكْ

لستَ تصغى لقاصف الرعد فى الليـــ ـــل، ولا يزدهيك فى الإبراقِ
قد تمشّى خلال غرفتك الصمـ ـــتُ ودبَّ السكون فى الأعماقِ
غير هذا السراج، فى ضوئه الشا حب، يهفو عليك من إشفاقِ
وبقايا النيران، فى الموقد الذا بل، تبكى الحياة فى الأرماقِ

أنت أذبلت بالأسى قلبك الغض وحطَّمت من رقيق كيانكْ
آه، يا شاعرى، لقد نصل الليـ ـــل وما زلت سادراً فى مكانكْ
ليس يحنو الدجى عليك ولا يأ سى لتلك الدموع فى أجفانكْ
ما وراء السهاد فى ليلك الدا جى، وهلّا فرغت من أحزانك؟

فقم الآن من مكانك واغنم فى الكرى غبطة الخلى الطروب
والتمس فى الفراش دفئًا ينسـ ـــيك نهار الأسى وليل الخطوب
لست تجزى من الحياة بما حُمّـ ـــلت فيها من الضنى والشحوب
إنها للمجون، والختل، والزيـ ـــف، وليست للشاعر الموهوب!

عاشق الزَّهر

ياليت لى كالفراش أجنحةً — أهفو بها فى الفضاء هيمانا
أدفّ للنور فى مشارقه — وأغتذى من سناه نشوانا
وأرشف القطر من بواكرِهِ — فلا أرودُ الضفاف ظمآنا
وألثم النور فى سنابلِهِ — مصفقًا للنسيم جذلانا
حتى إذا ما المساء ظلّلنى — سريتُ بين الورود سهرانا
أشرب أنفاسها وقد خفقت — صدورها للربيع تحنانا
تحلم بالفجر فوق جنتها — يموج فيه الغمام ألوانا
وبالعصافير فى ملاحنها — تهز قلب الصباح إرنانا
لو يعلم الزهر سر عاشق — أفرد لى من هواه بستانا
فلا ترانى العيون مقتحمًا — سياجه، أو تحس لى شانا
إذن لغردتُ فى خمائله — وصغت فيه الحياة ألحانا
لكنه شاء خلق مبتدع — من فنه العبقرى فنّانا
أراده شاعراً فدلّهه — وسامه جفوةً وهجرانا

فليحمنى الحسن زهر جنته — وليقصنى العمر عنه حرمانا
ما كنت لولاه طائراً غرِدًا — ولو جهلتُ الغناء ما كانا!

القطب

نظمها الشاعر على أثر مشاهدة رواية سينمائية تصور مشاهد القطب الشمالى.

هو ليلٌ من الغـيـاهب ضـافى ... وأديمٌ فى لجـة الـثـلج طافـى
وبحـارٌ، إن رُدتـهـا، لم تجد غـيـ ... ـر جليـد من لجـة وضـفـافِ
وجـبـال من الـثـلـوج تـدجى ... رائعـات السـفـوح والأعـرافِ
وصـحارى لا ينتـهى الركب فـيها ... عند صخر أو واحـة مئنافِ(٣١٠)
وطن الزمـهـرير والثلج، لا الـ ... ـقيظ ولا كدرة الـرمال السـوافى
وهى مغْدى السفين والدب، لا مغـ ... ـدى نياق الفلا، وذئب الفيافى
عـالم كـله سكـون وصـمت ... متـرامى الحـدود والأطرافِ
لاترى لـلنـهـار والليل فـى وا ... ديه يومًا من دورة واخـتـلافِ
أو تحس الأرواح قصف الرياح الـ ... ـهوج فـيه، أو هدرة الرجـافِ
لا اصطفاق الغصون ، لا هذر الطيـ ... ـر، ولا أنة النمـيـر الـصـافى
عـريت أرضـه من العـشب الأخـ ... ـضـر والدوح سـابغ الأليـافِ
قف بهـذا الوادى الـرهيب وحـدِّق ... فيـه، والليل مـؤذن بانتـصـافِ
وانظر الشمس، فى الغياهب، صفرا ... ء، تهـادى فى رائـع الأفـوافِ
يغـمـر الكـائنات منهـا شـعـاع ... مـرسـل من غـلالة الروع ضـافى
يحـسب النـاظرون فى الأفق مـنه ... حمرة الورْس(٣١١) أو مزيج السلافِ
وهو غـيـب مـحـبّبٌ دون مـرآ ... ه اقـتـحـام الردى ورنق الذعـافِ!

حدِّثيني، ياشمس منتصف الليـ ـلِ، فليسَ الحديث عنك بخافِ
أى أفق من عالم الأرض هذا شاحبُ اللونِ، باهت الأكتافِ؟
فيه من صفرة الفناء، وفيه من سواد النحوس لون الغدافِ؟
أهو القطب ؟؟ فتنة الأبد الخا لد، ومغدى الظنون والأرجاف؟!
أم هو العالم الذى جهلوه وشأى أوجُهُ على الكشّافِ؟
أى سر للجاذبية فيه يأخذ الأرض نحوه بانحرافِ؟
أى نجم فى أفقه رصدوه لمسارٍ حول الثرى ومطافِ؟
لكأنى به مغاور جن مستسرِّى الأرواح والأطيافِ
لا يقيمون فى ذراهن والليـ ـل على الكون مطبق الأسدافِ
فإذا أقبل النهار تولوا وتواروا خلال تلك الشعافِ
وأراه مِسبجَنّ كل خفى من تهاويل ساحرٍ عرّافِ
يستمد الأنباء منه ويدلى بالأحاديث وهى جد زيافِ
وبها من خفاء مهبطه الخا فى خفىّ الأخبار والأوصافِ
وهو الشاطئ الذى فى حفافيـ ـه تقرّ الأنغام بعد طوافِ
كل لحن من الملاحن مهما أبدعته أنامل العزافِ
فإليه يصوب فى سدف الليـ ـل ويثوى صداه بين الحفافِ
ليت شعرى أيستحيل صدى فى لجه، أم يقر فى الأصداف؟!
إن هذى، يا شمس، ألحان قلبى مرسلات عن مدمعى الذّرافِ
فاشهديها تقر فى جوفه النا ئى، فكم فيه من حطام أثافى

أيهـا القطـب، حـدّث الـكون هلا ... تُسـعـد الشـعـر ليلةً بـاعـتـرافِ؟
طال بالشـمس فى دجـاك اصفـرار ... لا الدجى حائل ولا الضـوء صافى
لـم تجــز عـن ثراك قــيــد ذراع ... أو تنبِّـه جـفـن الصـبـاح الـغـافى
قـيل حـامـوا على ذراك، وألـقـوا ... فـوق واديك نظرةَ اسـتـشـرافِ
وأراهم فى زعــمـهم قـد أسـفّـوا ... بك، يـا قطب، أيـمـا إسـفـافِ
تشـهـد الـكائنات أنك أمــســيــ ... ــت، وتمسى، سـر الوجود الخـافى

القمر العاشق

"إلى ذات الغلالة الرقيقة النائمة تحت نافذتها
المفتوحة فى ليالى الصيف المقمرة".

إذا ما طاف بالشرفة ضوءُ القمر المضنَى
ورفّ عليكِ مثل الحلم أو إشراقةِ المعنى
وأنتِ، على فراش الطهر، كالزنبقة الوسنى
فضمّى جسمك العارى وصونى ذلك الحسنا

أغار عليكِ من سابٍ كأن لضوئه لحنا
تدق له قلوب الحور أشواقًا إذا غنى
رقيق اللمس، عربيد، بكل مليحة يُعنى
جرىءٌ، إن دعاه الشوق، أن يقتحم الحصنا

تحدّر من وراء الغيم، حين رآك، واستأنى
ومسّ الأرض فى رفقٍ يشق رياضها الغنّا
عجبت له، وما أعجب كيف استلم الركنا؟
وكيف تسوَّر الشوك؟ وكيف تسلق الغصنا؟

على خديكِ خمر صبابة أفرغها دنا
رحيق من جنى الفتنة لا ينضب أو يفنى
وفي نهديك طِلّسمان في حلهما افتتنا
إلى كنزهما المعبود بات يعالج الردْنا

أغار، أغار إن قبّل هذا الثغر أو ثنّى
ولف النهد في لين وضم الجسد اللدنا
فإن لضوئه قلبًّا وإن لسحره جفنا
يصيد الموجة العذراء من أغوارها وهْنا!

وكم من ليلةٍ لّما عاه الشوق واستدنى
جثا الجبار بين يديك طفلا يشتكي الغبنا
أراد، فلم ينل ثغرًا ورام، فلم يصب حضنا
حوتك ذراعه رسمًا وأنت حويته فنا!

عصيتِ هواه فاستضرى كأن بصدره جّنا
مضى بالنظرة الرعناء يطوى السهل والحزنا
يثير الليل أحقادًا وصدر سحابه ضغنا
وعاد الطفل جبارًا يهز صراعه الكونا

فـــردّى الشـــرفـــة الحـــمـــرا ء دون المخـــــــدع الأسنى

وصـــونى الحـــسن من ثورة هـذا العـــــاشق المضنى

مـــخـــافـــة أن يظنَّ الناس، فـى مـــخـــدعـك الـظنا

فـكـم أقـلقـتِ مـن لـيـل! وكم من قـــمـــر جنا

كأس الخيّام

رباعيات الخيام آية من مثاليات الشعر الخالد المتسم بالرقة والعظمة، والخيّام من أولئك الشعراء الذين حاولوا استكناه أسرارالكون، واستشراف المجهول بالقلب المشبوب، والحس المرهف، والروح الطامح المتوثب، والخيال المرح المتفلتف، والعقل الذكى المتأمل، ولكن القصور الإنسانى رده عن بلوغ متمناه، فأشعره بالألم، وأورثه الحسرة، فاندفع إلى نشدان المتعة فى الخمر والمرأة ليتسلى بهما عن عجزه و يأسه. وقد صدحت هذه الرباعيات فى نفس الشاعر، فكتب قصيدة، الكأس، استهلها بوصف الشرق الجميل المستيقظ على صياح الديكة، وتغريد الطيور، متأثراً بالمعنى الأول من قصيدة الخيام، مناقشاً فى بعض ما عرض له من آرائه.

هاتفُ الفجر الذى راع النجوم

وأطار الليل عن آفاقها

لم يزل يغرى بنا بنت الكروم

ويثير الوجد فى عشّاقها

صيدحٌ جن غرامًا بالسحرْ

أنطقته لهفة الروح المشوقْ

موثق القلب، وميعاد النظر

مهرجان النور فى عرس الشروقْ

فرحُ الجنة فى ألحانه
وصداه فى السحاب العابرِ
أرسل السحر على ألوانه
من فم شاد، وقلبِ شاعرِ

يا له صوتًا من الماضى البعيد
رائع الإيقاع فتان النغمْ
جدد الأشواق باللحن الجديد
وهو كالدنيا عريقٌ فى القدمْ

كم عيون نفضت أحلامها
حين نادى، غير حلم واحدِ
سلسلت فيه المنى أنغامها
وهى تشدو بالرحيق الخالدِ

كلما لألأ فى الشرق السنا
دقت الباب الأكف الناحلهْ
أيها الخمَّار! قم وافتح لنا
واسقنا، قبل رحيل القافله

خـــمـــرة الـعـــشـــاق لا زالت، ولا
جف من يـنبـــوعـهـــا نهـــر الحـــيـــاه
نضـــبت، فـــى قـــدح الـعـــمـــر، الطلا
وهى فى الأرواح تستـهوى الـشفـاه!

كم شـمـــوسٍ عـبـرت هذا الفـضـاء
وألـوف مـن بـــدور ونجـــــــــــومْ
والثــــرى بيـن ربيـع وشـــتـــــاء
ضـــــــاحـكُ النـوار وهّـاج الكـرومْ

كل عـنقـــودٍ دمـــوعٌ جـــمـــدت
وقلوب فنيت فـــيـــهـــا شـــعـــاعـــا
مـــا احـتـــواها الـفـجــر إلا اتقـــدت
جـمـــرة تذكـــو حنينًا والـتـيـاعــا

لو أصـــابت ريشـــتـيـــهـــا وثـبت
بجـناحـــين من الـشـــوق القـــديمْ
فـــاعـــذر الكـأس إذا مـــا اضـطـربت
حـــبـــبًّـا يـخـفـق فى كف النـديمْ

أيهـا الخـالد فى الـدنيـا غـرامـا
أين نـيـسـابور، والروض الأنـيق؟
أين مـعـشـوقك إبـريقًـا وجـامـا؟
هل حطمت الكأس؟ أم جف الرحـيق

هـذه الكـرمـة والـوادى الظـليـل
مـثلمـا كـانـا، وهذا الـبلـبل
حـاضـر أشـبـه بالمـاضى الجـمـيل
لـو يـغـنـيـه المـغـنـى الأول

اليـدُ البيـضـاء فـى كل الغـصـون
زهـرة تـنـدى، ونـور يـشـرقُ
والثـرى مـن نفَس الروح الحـنون
مـهـجـة تـهـفـو، وقلبٌ يـخـفقُ

كم تشـهـيت الحـبـيب المحـسنا
لو سـقى مـثـواك بالكأس الصـبيبْ
وتمـنّـيـتَ، ومـا أحـلى المنـى
خطـوات منه، والمثـوى قـريبْ

أترى أعطيته سر الخلود؟
أم حبوت الحسن سلطانًا يدوم
عجبًا، تخطئ أسرار الوجود
أيها الحاسب أعمار النجوم!

شفة الكأس التى أنطقَتها
لم تدع للسائل الصادى جوابا
حُجبٌ عن ناظرى مزقَتها
فرأيتُ العيش برقًا وسرابا

ولمست الخافق الحى المنى
طينة تبكى بكف الجابلِ
تشتهى الرشفة مما علّنا
وهى ملأى تحت ثغر الناهلِ

نسى الأنخاب من تهوى وأمسى
مثلما أمسيت يستسقى الغماما
واشتكت رقته فى الأرض يبسا
وغدا الإبريق والكأس حطاما

لا، فـمـــا زالا، ولا زال الحــبــيبْ
أيهـــا المفـــعم بـالحب الوجـــودا
إن مـن غنيت بـالأمس الـقـــريـبْ
منحـــتـــه ربة الـشـــعـــر الخـلودا

مـــرّ بى طيـــفكمـــا ذات مـســـاءْ
وأنا مـــا بين أحـــلامى وكـــأسى
اســتــبــدت بى أطـيــاف الخــفــاءْ
وتغـــربتُ عـن الدنـيـــا بـنفـــسى

صــحت بـالليل إلى أن أشـــفــقــا
فليـــقف نجـمك.. ولـينأ الســحَــرْ
جــدد العــشـــاق فـيك الملتـــقى
وحـلا الـهـمس على ضـــوء القــمـرْ

فـادخـــلا بين ضـــيـــاء وغـــمـــام
حـــانة الأقـــدار والليل القـــديم
مـجلسًـا يهـفـو بـه روح الغـرام
كل نجـم فـــيـــه ســـاقٍ ونـديمْ

وانهـــــلا مــن سلـسل الـنور المـذاب

خـــمــرة ليس لهـــا من عـــاصـــرِ

قنـع الصـــوفى منهـــا بالحـــبــــاب

وهـى تنـهلُّ بـكأس الـشــــاعـــــرِ

فـــارو، ياشـــاعـــر، عن إشـــراقـــهـــا

إنما كـــأسك نور وصــــفــــاءْ

كـــيف طالعـتَ على آفـــاقــــهـــا

روعــة الغـيب وأسـرار الـسـمـــاءْ؟

كـــيف أبصـرت الجـــمـــال المشـرقـــا

بصـــــر الـفـــــانيـن فى حـب الإله

وفـــتـــحت الأبد المســـتــغلقـــا

عن ضـمـيـر الكون أو سـر الحـيـاه؟

أبروحــــانيــة الـشـــرق العـــريق

أم بيـــوهـيـــمــيـــة الفـن الطـليق

سبـحت روحك فى الكون السـحيق

حـــيث لا يســـمع طـافٍ لغـــريق!

حيث أبصرت الذى لم تبصرِ
أعين مرت بهذا العالمِ
ذاك سر الشاعر المستهترِ
وفنون الفيلسوف العالمِ

ذاك سر النغم المسترسلِ
والصفاء السلس المطّردِ
روح شادٍ فنيت فى الأزل
وتحدت شهوة المنتقدِ

صرخت آلامه فى كويه
فهوى يثأر من آلامِه
إنما البعث الذى تشدو به
يقظة المفجوع فى أحلامِه!

إنما البعث المرجى للورى
غاية الحى التى لا تُحمدُ
إنما تبعث فى هذا الثرى
بعض ما يقطف أو ما يحصدُ

حسبها تعزية أنا سنحيا

في غدٍ، مثل حياة الزهَرْ

وسنطوي الأبد المجهول طيا

جُددَ الأطياف، شتى الصورْ

حسبها تعزية أن نحلما

بأناشيد الصباح المنتظر

ونشق الأرض عن وجه السما

حيث نور الشمس أو ضوء القمر

ه

ربما جدد أو هاج لنا

نبأٌ أو قصة من حبِنا

نوْح ورقاء أرنَّت حولنا

أو شجى قُبَّرة مرت بنا

أو خطى إلفين في فجر الصبا

أترعا كأسيهما من ذوْبهِ

أو صدى راع على تلك الربى

صب في الناي أغاني حبهِ

حلم مثلته فى خاطرى
فعشقت الخلد فى هذا الرواء
أنكروه، فحكوا عن شاعرِ
جن بالخمر وأغوته النساءْ

ولقد قالوا: شذوذ مغرِبُ
وإباحية لاهٍ لا يفيق
آه لو يدرون ما يضطرب
بين جنبيك من الحزن العميق

أوَ لا يغدو الخليعَ الماجنا
من رأى عقبى الصباح الباسمِ؟
ورأى الحى جماداً ساكنا
بعد ذيّاك الحراك الدائمِ؟

أو لا يغرب فى نشوته
شارب الغصة فى اليوم الأخيرِ؟
أو لا يمعن فى شهوته
مسلم الجسم إلى الدود الحقيرِ؟

قـــصـــــةُ الـزهد التى غنوا لهـــا
عللتــهم بالســـراب الخـــادعِ
نشـوة الشـاعـر، مـــا أجـملـهـا
هى مـــفـــتـــاح الخلود الـضـــائعِ

لو أصـــابـوا حكمـــة مـــا اتـهـمـــوا
وبكـى لاحـــيك والمســـتـــهـــجنُ
فـــهـــو من دنيـــاهـم لو علـمـــوا
عــبـثٌ مـــرٌ، ولهـــوٌ مـــحـــزنُ

في الشّتاء

ذكّريني فقد نسيتُ، ويا ... رب ذكرى تعيد لي طربي
وارفعي وجهكِ الجميل أرى ... كيف هذا الحياء لم يذُبِ
واسندي رأسكِ الصغير إلى ... ثائرٍ في الضلوعِ مضطَربِ
ذلك الطفل، هدهديه فما ... ثاب من ثورةٍ ومن صخبِ
وامنحي عيني النعاس على ... خصلات من شعرك الذهبي
ظمأي قاتلي، فما حذري ... موردي منكِ مورد العطب
ثرثري، واصنعي الدموع ولا ... تحفلي إن همستِ بالكذبِ
بي نزوعٌ إلى الخيال وبي ... للتمني حنينُ مغترب
واعجبي منك، إن نسيت، وما ... أسفي نافعٌ ولا عجبي
لم أزل أرقب السماء إلى ... أن أطلَّ الشتاء بالسحب
موعدنا كان في أصائله ... ضفة سندسية العُشُب
نرقب النيل تحت زورقنا ... وخفوق الشراع عن كثب
وظلال النخيل في شفقٍ ... سال فوق الرمال كاللهبِ
كأسنا مترعٌ وليلتنا ... غادة من مضارب العربِ
ويك! لا تنظري إلى قدحي ... نظرات الغريب، واقتربي!
شفتاك النديتان به ... فيهما روح ذلك الحببِ
شهدِ المنتشِي بخمرهما ... أنّ هذا الرحيق من عنبي!

قبر شاعر

كان الشاعر يستمع لصديقه الأستاذ فؤاد صروف ذات مساء وهو يقرأ فى ديوان (على بساط الريح) للشاعر اللبنانى النابغ فوزى المعلوف الذى توفى فى المهجر الأمريكى وهو فى الثلاثين من عمره، وعند الصباح دفع الشاعر بهذه القصيدة إلى صديقه الأستاذ صروف.

رفّت عليه مورقات الغصونْ ... وحفّه الشعب بنوّارهِ
ذلك قبر لم تشده المنونْ ... بل شاده الشعر بآثارهِ
أقامه من لبنات الفنونْ ... وزانه المجد بأحجارهِ
ألقى به الشاعر عبء الشجونْ ... وأودع القلب بأسرارهِ

وجاورته نخلةٌ باسقهْ ... تجثم فى الوادى إلى جنبهِ
كأنها الثاكلة الوامقهْ ... تقضى مدى العمر إلى قربهِ
تئنّ فيها النسمةُ الخافقهْ ... كأنما تخفق عن قلبهِ
وترسل الأغنية الشائقهْ ... قمرية ظلت على حبهِ

ويُقبل الفجر الرقيق الإهابْ ... يحنو على القبر بأضوائهِ
كأنما ينشد تحت الترابْ ... لؤلؤةً تزرى بلألائهِ
استل منها الموت ذاك الشهابْ ... غير شعاع، فى الدجى، تائهِ
يظل يهفو فوق تلك الشعابْ ... يطوف بالينبوع من مائهِ

ويذهبُ النور ويأتى الظلام   وتبزغ الأنجم فى نسْقه
حيرى، تحوم الليل كالمستهام   أسهره الثائر من شوقه
تبحث عن نجم بتلك الرجام   هوت به الأقدار عن أفقه
أخٌ لها فى الأرض ود المقامْ   وآثر الغرب على شرقه

ويطلق الطير نشيد الصباحْ   بنغمة تصدر عن حزنه
يمد فوق القبر منه الجناحْ   ويرسل المنقار فى ركنه
أفضى إلى الراقد فيه وباحْ   بأنه الملهم من فنه
فمن قوافيه استمد النواحْ   ومن أغانيه صدى لحنه

وحين تمضى نسمات الخريفْ   وتملأ الأرض رياح الشتاءْ
ويقبل الليل الدجى المخيفْ   فلا ترى نجمًا ينير السماءْ
هناك لا غصنٌ عليه وريفْ   يهفو، ولا طير يشير الغناء
يظلّل الأرض الظلام الكثيف   كأنما تمسّى بوادى الفناءْ

يا شاعراً ما جمعتنى به   كواكب الليل وشمس النهارْ
لكنه الشرق وفى حبه   ينأى بنا الشوق وتدنو الديارْ
سكبتَ من شجوك فى قلبه   ومن مآقيك الدموع الغزار
فودّ أن نمت فى تربه   ليشفى النفس بهذا الجوارْ

صَـورّ لى القـبـر الذى تـنزلُ | تخـيـل الشـعـر ووحى الشـعـورْ
فـجـئت للـقـبـر بما يجـملُ | من صـور الدنيـا الفـتـون الغـرورْ
قل لـى، بحق الموت، مـا يفـعل | بالشـاعـر الموت وهذى القـبـور؟
وهل وراء المـوت مـا نجـهلُ | من عـالم الرجـعى ويوم النشـورْ؟

قـد راعنى مـوتُك، يا شـاعـرى | فى مـيعـة العـمر وفـجـر الشبـابْ
وهزنـى مـا فـاض مـن خـاطر | كـان يـنابيع الـبـيـان الـعـذابْ
ونفـثـات القلم الـسـاحـرِ | فى جـويك الأفق وطى السحـاب
ووقـفـة الـكوكب الحـائرِ | رأى بسـاط الريـح يدنو فـهـابْ

لـكنّه شـعـرك لما يـزلْ | يـردد الكـون أنـاشـيـدَهُ
شعـر كـصـوب الـغـيث أنى نزل | أرقصَ فـى الروض أمـاليـدَهُ
وعلّم الـطيـر الـهـوى والغـزلْ | فـأسـمـع الزهر أغـاريدهُ
وغـنت الـريح بـه فـى الجـبـل | فـحـركـت منه جـلامـيـده

ياقـبـرُ لم تبـصـرك عـينى ولا | رأتك إلا فـى ثنايا الخـيـالْ
مـلأتَ بالروع فـؤادًا خـلا | إلا من الحـب ونور الجـمـالْ
أوحـيت لـى الردى فـانجلى | عن عـينى الشـك وليل الضـلال
غـدًا سـتطوى القلب أيـدى البلى | ويقنـصُ النجمَ عـقـابُ الـليـالْ

وهكذا تمضي ليالي الحياهْ — والقبر مازال على حاله
دنيا الوهم ودهر تراه — يغرر القلب بآماله
يسخر من مبتسمات الشفاه — وجامد الدمع وسيّاله
دهر على العالم دارتْ رحاه — فلم تدع رسماً لأطلاله

قلبى

كالنجمِ فى خفقٍ وفى ومضِ ... متفرداً بعوالم السدمِ
حيران، يتبع حيرة الأرض ... ومصارع الأيام والأممِ

مستوحشًا فى الأفق منفردا ... وكأنه فى سامر الشهبِ
هذا الزحام حياله احتشدا ... هو عنه ناءٍ جد مغتربِ

مترنحًا كالعاشق الثملِ ... ريَّان من بَهج ومن حزنِ
نشوان من ألم ومن أمل ... مستهزئًا بالكون والزمنِ

تلك السماءُ على جوانبه ... بحر الحياة الفائرُ الزبدْ
كم راح يلتمس القرار به ... هيمان بين شواطئ الأبدْ

تهفو على الأمواج صورته ... وشعاعه اللماح فى الغورِ
نفذت إلى الأعماق نظرته ... فإذا الحياة جلية السرِ

ويمر بالأحداث مبتسما ... كالشمس حين يلفها الغيمُ
زادته علمًا بالذى علما ... دنيا تناهى عندها الوهمُ

بلـغ الروائع من حــقــائقـهـا
هتفَ المحـدّق فى مـشـارقـهـا

فـإذا السـعـادة توأم الجـهلِ
ذهب الـنهـار فـريسـة الليلِ

يا قـلبُ: مـثـل النجم فى قـلق
لولا اخـتـلاف النور والغـسق

والنـاس حـولك لا يـحـسـونا
مـروا بـأفـقـك لا يطـلّونـا

فـاصـفح إذا غـمطوك إدراكـا
أتريـدهم، يـا قلب، أمـلاكـا

واذكـر قـصـور الآدمـيـينا
كـلا... ومـا هم بالنبـيـينا

هم عـالمٌ فى غـيّـه يمـضى
نـزلـوا قـرارة هـذه الأرض

مستـغـرقًـا فى الحـمأة الـدنيا
وحلـلت أنت القـمـة العليـا

عُـبّـاد أوهـامٍ ومـا عـبـدوا
ومـناك لـيس يحـدها الأبـد

إلا حـقـيـر منى وغـاياتِ
دنـيـا وراء اللا نـهـايـاتِ

ولك الحـيـاة دنى وأكـوان
تحـيـا بهـا وتبـيـد أزمـان

عـزت مـعـارجـهـا عـلى الراقى
وشـبـابهـا المتـجـدد البـاقى

يـاقـلبُ: كـم من رائع الحَلَكِ
كم عُـذت منه بقـبـة الفـلك

ألقـاك فى بحـر من الـرعبِ
وصـرخت وحـدك فـيـه، يا قلبى!

ومضيتَ تضرب فى غياهبهِ وترد عنك المائج الصخِبا
تترقب البرق المطيف بهِ وتسائل الأنواء والسحبا

وخفقت تحت دجاه من وَجَل كالطير تحت الخنجر الصلتِ
وعرفت بين اليأس والأمل صحو الحياة، وسكرة الموتِ

يا قلب: عندك أى أسرار مازلن فى نشر وفى طىّ
يا ثورة مشبوبة النار أقلقت جسم الكائن الحىّ

حملته العبء الذى فرقَت منه الجبال وأشفقت رهَبا
وأثرت منه الروح فانطلقت تحسو الحميم وتأكل اللهبا

وملأت سِفْر المجد من عجب وخلقت أبطالا من العدمِ
وعلى حديثك فى فم الحقب سمة الخلود ونفحة القدمِ

كم من عجائب فيك للبشر أخذتهمو منها الفجاءاتْ
متنبئا بالغيب والقدر وعجيبة تلك النبوءاتْ

وعجبت منك ومن إبائك فى أسر الجمال وربقة الحب
وتلفّت المتكبر الصلف عن ذلة المقهور فى الحرب

يا حُـر، كيف قـبلت شـرعـتـه ... وقنـعت منه بـزاد مــأســورِ
آثرت فـى الأغـــلال طلعـــتـــه ... وأبيـت منه فـكاك مــهـــجـورِ

فـإذا جـفـاك الهـاجـر الناسى ... وقـســا عليك المشـفق الحــدبُ
فـاضت بدمـعـك فـورة الكاس ... وهـفت بـكـفك وهـى تـضطـربُ

وفــزعـت للأحـــلام والـذِكــرَ ... تبكـى وتنشــد رجـعــة الأمسِ
وودت لو حُـكّمـت فى الـقـــدر ... لتـعــيـد سـيــرتها من الرمسِ

ووهـمت نـاراً ذات إيمـــــاضِ ... فـبسـطت كـفك نحـوهـا فـزعـا
مــرت بعـــينك لمحــة الماضى ... فـــوثبت تمسك بارقًـــا لمعـــا

وصـــحـوت من وهم ومن خـبل ... فـــإذا جـــــراحك كـلهـن دمُ
لجّت عـليك مـــرارة الفــــشل ... ومشئ يحــز وتينك(٣١٢) الألمُ

والأرض ضـاق فـضـاؤها الرحبُ ... وخَـلَت فـــــلا أهـل ولا سكـنُ
حـال الهـوى وتفـرّق الصـحب ... وبقـــيت وحـــدك أنت والـزمنُ!

وصـــرخت حـــين أجنّك الليل ... مـــتـــمـــرداً تجـتـــاحك الـنارُ
وبدا صــــراعك أنت والعـــقل ... ولأنتـــمـــا بحـــرٌ وإعــصـــارُ

مـــا بين ســلمكمـــا وحــربــكمـــا كـــونٌ يبـــين، ويــخـــتــفى كـــونُ
وبنيــتـمـــا الدّنيـا، وحـــسبُكـمـــا دنـيـــــا يقـــــيم بـنـاءها الفـنُّ

الكرمة الأولى

بالله من أنبـاكْ ... بـالـلـون والـطـعـم
ومـا جنت كـفـاك ... يـا غـارس الـكـرمِ؟

آدم أم حـواءْ ... أغـراك بالـغـرسِ
يا شـارب الصـهـبـاءْ ... عـلاً بـلا كـأسِ؟

لـو شـربا منهـا ... مـانـسـيـا العـهـدا
أو حـدثـا عنهـا ... مـا هـجـر الخـلـدا

صـهـبـاءُ مـا كـانتْ ... من غـرس إبـلـيسِ
بـل كـرمةٌ زانتْ ... خـلـق الـفـراديـسِ

تـسـمـو بهـا الأرواحْ ... عـن عـالـم الإثـمِ
شـفّـاقـة الأقـداحْ ... فـى رقـة الحـلـمِ

الـكأس والقـيـثـارْ ... يـا ربـة الحـسـنِ
يـا ربـة الأشـعـارْ ... غـنِّـى بـهـا غـنِّـى

غنى بهـا روحـا		علوية الومضِ
لو أدركت نوحـا		عشنا بلا أرضِ

٥

عشنا كـأحلامِ		فى خاطر الأكوانْ
فى عالم سامِ		لا يعرف الأحزانْ

هاتى اسقنى هاتى		من دنها المختومْ
أنسى بها الآتى		من عمرىَ المحتومْ

ليالى كليوباتره

كتبت إلى الشاعر تقول:

"قرأت لك عن ليلة النيل والموج، وهو يروى حلم ليلة من ليالى كليوبترة، فهلا وصفت لنا ليلة من تلك الليالى، وهل لنا بصورة حلم من أحلامها".

فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة.

كليوبترا! أى حلمٍ من لياليك الحسانِ

طاف بالموجِ فغنى، وتغنَّى الشاطئانِ

وهفا كل فؤادٍ، وشدا كل لسانِ:

هذه فاتنة الدنيا وحسناء الزمانِ

بُعثت فى زورقٍ مستلهم من كل فنِ

مرِحِ المجداف يختال بحوراء تغنّى

ياحبيبى، هذه ليلة حبى

آه لو شاركتنى أفراحَ قلبى

نبأةٌ كالكأس دارت بين عشاقٍ سكارى

سبقت كل جناح فى سماء النيل طارا

تحمل الفتنةَ، والفرحة، والوجد المثارا

حلوة صافية اللحن كأحلام العذارى

حلم عـذراء دعـاها حـبـهـا ذات مسـاءِ
فـتـغنّت بشـراعٍ من خـيـال الشـعـراءِ
ياحـبـيـبى، هذه لـيلة حـبى
آه لو شـاركـتنى أفـراح قلبى!

وتجلّى الزورق الصاعد نشوان يـميدُ
يتـهـداَّه على الموج نواتىّ عـبـيدُ
ألمجاديف بأيديهم، هتـافٌ ونشـيدُ
ومصلون لهم فى النهـر محراب عتيد
سحـرتهم روعـة الليل فـهم خلقٌ جديدُ
كلـهم رب يغنى وإلهٌ يسـتـعـيـد
ياحـبـيـبى، هذه لـيلة حـبى
آه لو شـاركـتنى أفـراح قلبى!

اصدحى. أيتها الأرواحُ. باللحن البديعِ
امرحى، يا راقصات الضوء، بالموج الخليعِ
قبّلى، تحت شراعى، حلم الفن الرفيعِ
زورقًا بين ضفاف النيل فى ليل الربيعِ
رنّحـتـه مـوجـة تلعب فى ضوء النجـومِ
وتنادى بـشـعـاعٍ راقص فـوق الغـيـومِ
ياحـبـيـبى، هذه لـيلة حـبى
آه لو شـاركـتنى أفـراح قلبى!

ليلنا خمرٌ وأشواقٌ تغنّى حولنا
وشراعٌ سابحٌ فى النور يرعى ظلنا
كان فى الليل سكارى، وأفاقوا قبلنا
ليتهم قد عرفوا الحب فباتوا مثلنا

كلما غرّد كأس شربوا الخمرة لحنا
ياحبيبى، كل ما فى الليل روح يتغنَّى

هات كأسى، إنها ليلة حبى
آه لو شاركتنى أفراح قلبى!

ياضفافَ النيل بالله ويا خضر الروابى
هل رأيتن على النهر فتىً غض الإهابِ
أسمر الجبهة كالخمرةِ فى النور المذاب
سابحًا فى زورق من صنع أحلام الشبابِ؟

إن يكن مرّ وحيّا من بعيد أو قريبِ
فصفيه، وأعيدى وصفه، فهو حبيبى

ياحبيبى، هذه ليلة حبى
آه لو شاركتنى أفراح قلبى!

أنتِ يا من عدتِ بالذكرى وأحلام الليالى
يا ابنة النهر الذى غنَّاه أرباب الخيالِ
وتمنّت فيه لو تسبح ربات الجمالَ
موجه الشادى عشيق النور، معبود الظلالِ

لم يزل يـروي، وتصــغـي للروايات الـدهورُ
والضفاف الخـضر سكرى، والسنى كأسٌ تدورُ

حـلــمٌ لــم تــروه لـــيــلــة حــبٍ
فـاذكــريه، واســمـعي أفــراحِ قلبي!

ليلة عيد الميلاد

ديسمبر عام ١٩٤٣

اسمعى، أيتها الروح! أفى الكون غناءُ؟
وانظرى!... هل فى نواحى الأرض بالليل ضياءُ؟
لا تراعى إن يكن قصّر عنك البُشراء
فالنواقيس التى حيتك، أشجاها القضاءُ
ألشجىَ رجعُ صداها، والأسى، والبرحاءُ
والتراتيل من البيعة نوْح وبكاءُ
رددتهن الثكالى، واليتامى الشهداءُ
والمصابيح التى كان بها يزهى المساء
خنقتها قبضة الشر فما فيها ذماء(٣١٣)
صبغوها بسواد فهى والليل سواءُ
مأتمٌ للنور قام الويل فيه، والشقاءُ
تحت ليل ما له بدء، ولا منه انتهاء
أيها المبعوث لا ضنّت برجعاك السماءُ
أنظر الأرض... فهل فى الأرض حب وإخاءُ؟
نسى القوم وصاياك، وضلوا ، وأساءوا
وكما باعوك، يا منقذ، بِيع الأبرياءُ

ليلة الميلاد، والدنيا: دموعٌ، ودماءُ
في ربوعٍ كان فيها بالسلم ازدهاءُ
باسمه يشدو المغنون، ويشدو الشعراءُ
أين ولّت هذه الفرحة؟ أم أين الصفاء
لم تصافحك من الأطفال أحلامٌ وضاءُ
رقدوا، غير عيونٍ ريع منهن الفضاء
ترقب الآباء، هل عادوا؟ وهل حان اللقاءُ؟
بين أيدي أمهات، بتن، والليل جفاءُ
في طوايا النفس يبكين، وقد عزّ الرجاءُ!
ويحهم، أين تراهم، هؤلاء الأشقياءُ؟
هم وراء الليل، أجسادٌ، وأرواح هباءُ
ووجوهٌ رسم الرعب عليها ما يشاءُ
خندقوا في مأزق الموت، وما منه نجاءُ
بين موجٍ من سعير يتسوّقاه الفناء
وجبالٍ من ركام الثلج يرسيها الشتاءُ
وحديدٌ طائر يحذر مسراه الهواءُ
وعجيبٌ! فيم للموت يساق التعساء؟
في سبيل الخبزِ؟ والخبز اكتساب ورضاءُ!
في سبيل الحقِ؟ والحق لدى القوم طلاءُ!
في سبيل المجد؟ والمجد من البغي براءُ!
أوَ في المجزرةِ الكبرى، تنال المجدَ شاءُ؟

كـذب البـاغى، والسـيف بكفـيـه مـضـاء
وخـداعٌ كل مـا قـال، وزورٌ، وافـتـراءُ

أيهـا الشـرق الذى خـصّتـه بالروحِ السـمـاءُ
هذه الـروح التى شـيـد بكفـيـهـا البناءُ
والـتى مـن نورهـا العـالـم يُجـلى ويضـاءُ
يا أبـا الحكـمـة، لا هان عـليـك الحكـمـاءُ!
ناد «أوروبا» فـقـد ينفـعـهـا منك الـنداء:
حـانت السـاعـة، يـا أخـتـاه، أم حُق الجـزاء؟
دنْت بـالقـوة حـتى صـرعـتك الكـبـرياءُ
ارقـصى فى الـنار، أنت الـيـوم لـلنار غـذاءُ
واشـربى فـى حـانة الشـيطـان مـا فـاض الإناءُ
حـانةٌ للمـوت فـيـهـا من دم القـتلى انـتـشـاءُ
نادمى مـن شـئت فـيـهـا، فـالمنايا النـدمـاءُ
وارفـعـى الكأس، وعـلى الدنـيـا العـفـاء؟

يا قـويًا لـم يهن يومـا عليـه الـضـعـفـاءُ
وضـعـيـفًـا، واسـمـه، يفـزع مـنه الأقـوياءُ
وأنا المسلمُ، لا يُـجـحـد عندى الأنبـيـاءُ
أنتَ فـى القـرآن: حـبٌ، وجـمـالٌ، ونـقـاءُ
عـجبُ فـديتُك المثلى! وفى الـقـول عـزاءُ!
ألهـذا العـالـم الشـرير؟ قـد ضـاع الـفـداءُ

المدينة الباسلة

الدفاع عن الأرض الأم أسمى ما يتغنّى به الشعر و أروع ما يخلده الفن، وإذا ذكرنا قصة حصار (ستالينجراد) والدفاع عنها، فقد عرضنا لبطولة عجيبة فريدة، وبسالة نادرة فذة، لم تبلغ معركة فى هذه الحرب، مبلغها من المجد والخطر، فقد ظل جيشان عظيمان جباران يتصارعان داخل أسوارها فى كل طريق وكل منزل، وكل طابق دار، وظلت المدينة الباسلة بين الدمار والخراب أكثر من ستة أشهر حتى فنى جيش بأسره، بعد صراع دموى لم يرو له التاريخ مثيلا.
فلا بدع إذا قرن الشاعر حصار هذه المدينة الباسلة ودفاع حماتها بحصار «طروادة» وما سجله التاريخ من بطولة الذين خاضوا ملا حمها الدامية التى تغنى بها الشاعر اليونانى العظيم «هومير» فى إلياذته الخالدة.

طلعوا جبابرةً عليك، وثاروا ... ووقفت أنتِ، وروحك الجبارُ

عصفوا ببابك، فاستُبيح، فلم يكن ... إلا جهنم هاجها الإعصارُ

حربٌ إذا ذُكرت وقائع يومها ... شاب الحديد، لهولها، والنارُ

لو قيل أبطال العصور فمنهمو ... لحماتك الإعظام والإكبارُ

أو عاد «هومير» وسحرُ غنائه ... ورأى ملاحمهم وكيف تثارُ

وهمو حماة مدينةٍ محصورة ... دكت على حراسها الأسوارُ

نسى الذى غنَّاه فى «طروادة» ... وشدا بهم، وترنم القيثارُ

كم من «أخيل» فيهمو، لكنه ... رُد المغير به، وفُك حصارُ

لم تجر ملحمة بوصف كفاحه ... لكن جرت بدمائه الأنهارُ

نادته من خلف الشواطئ أمةٌ ... هو عن حماها الذائد المغوارُ

إن يسألوا عنه، ففارس حلبةٍ ... لم يخل من وثباته مضمارُ

أو يقرأوا تاريخه، فصحيفةٌ ... إمضاؤه فيها عُلاً وفخارُ

أو يبحثوا عن قبره، فمكانه ... فيما يُظل العشب والأزهارُ

فيما يغطى الثلج تحت ركامه ... فيما تُعرّى الريح والأمطارُ

هو مهجة فنيت بأرض معادها ... ليتمّ غرس أو يطيب ثمارُ

هو موجة ذابت ببحر وجودها ... كيما يثور بروحها التيارُ

فى شاطئ وقف العدو إزاءه ... يبغى العبور ودونه أشبارُ

ما زال يدفع عنه كل كتيبة ... حتى تلاشى الجحفل الجرارُ

وهوى وفى شفتيه بسمة ظافرٍ ... أودى، وتم على يديه الثارُ

يزهى به تحت الحديد وبأسه ... رأس يكلل مفرقيه الغار

يا ربة الأبطال: لا هان الحمى ... وسلمتِ أنت، وقومك الأحرار

أأقول أبناء الوغى أم جِنة؟ ... وأقول آلهة، أم الأقدارُ!؟

يستنقذونك من براثن كاسرٍ ... ماجت به الآجام والأغوارُ

متربص السطوات تختبئ الربى ... وتفر من طرقاته الأشجارُ

قهر الطبيعة صيفها وشتاءها ... حتى أتاه شتاؤك القهارُ

مجد المدائن والقرى! إن الذى ... أبدعته، فيه العقول تحارُ

عجبًا! أنتِ مدينةٌ مسحورة ... أم عالِم حاطت به الأسرارُ!؟

طرقٌ محيرةٌ يضل ويهتدى ... فيها الكماة، وليس ثم قرارُ

عزّت على قدم العدو كأنما ... من زئبق صيغت بها الأحجارُ

ومنازل مشبوبة، وكأنها ... للجن فى وادى اللظى أوكارُ

وترى زبانية الجحيم ببابها ضاقت بهم غرف، وناء جدارُ
يتصارعون بأذرع مخضوبة والسقف فوق رؤوسهم ينهارُ
يتنازعون بها الطباق خرائبًا دميت على أنقاضها الأظفارُ
مازلت صامدة لهم حتى إذا سهت العقول، وزاغت الأبصارُ
وتقبّض المستقتلون، وعربدت أيدى الرماة، وعرّد البتارُ
وتقوض الحصن المنيع، ولم يكن إلا جدارٌ يحتويه دمارُ
وقسا عليك المرجفون وحدثوا: أن ليس تمضى ليلة ونهارُ
أطبقتِ كالنسر المحلّق، مالهم منه، ولا من مخلبيه فرارُ
وتفرستك قلوبهم فترنحوا رعبًا، وأنت الخمر والخمّارُ
وخبت مدافعهم وذاب حديدهم والثلج يعجب واللظى المواّرُ

يافتية «الفولجا» تحية شاعر رقّت له فى شدوه الأشعارُ
ملاّح وادى النيل إلا أنه أغرته بالتيه السحيق بحارُ
أبدًا يطوّف حائرًا بشراعه يرمى به أفقٌ، وتقذف دارُ
إنى رفعت بكم مثالا رائعًا يُومى إليه، فى العُلا، ويشارُ
لشباب مصر وهم بناة حياتها وحماتها إن حاقت الأخطار
وبمثل ما قدمتمو وبذلتمو تغلو الديار وترخص الأعمارُ
هذى مدينتكم، وذاك صراعُها، رمزٌ لكل بطولة وشعارُ
جئتم بكل عجيبة لم تحتفل يومًا بمثل حديثها الأمصارُ
تتحدث الدنيا بها وبصنعكم وتحدث الأجيال والأدهارُ
أحقيقةٌ فى الكون أم أسطورةٌ هذا الصراعُ الخالد الجبارُ؟

مأساة رجل

نظم الشاعر هذه القصيدة عقب وفاة توفيق نسيم باشا، وكان في نيته أن يطويها عن النشر لما تضمنته من الالتفاتات الخاصة بحياة الفقيد.

ماذا تركتَ بعالم الأحياء ... وأخذت من حب ومن بغضاء

لك بعد موتك ذكرياتٌ حيةٌ ... جوّابة الأشباح والأصداء

هتكتْ حجاب الصمت عنك وربما ... هتكت غشاء المقلة العمياء

فرأت مخايل وادعٍ متواضعٍ ... في صورةٍ من رقة وحياء

متطامن النظرات إلا أنها ... نفاذةٌ لمكامن الأهواء

متفرسات في سكينة قانص ... لم يخل من حذر وفرط دهاء

شيخ أطل على الشتاء وقلبه ... متوقّد كالجمرة الحمراء

مرَّ الرفاق به، فشيَّع ركبهم ... وأقام فردًا في المكان النائي

وطوى الحياة كدوحة شرقية ... أمست غريبة تربة وسماء

لبستْ جلال وحادها وترفعتْ ... بالصمت عن لغو وعن ضوضاء

لم تنزل الأطيار فيء ظلالها، ... أو تبن عشًّا، أو تَحُم بفناء

حتى إذا عرّى الخريف غصونها ... من وشي تلك الحلة الخضراء

عبرت بها صداّحة في سجعها ... لغة الهوى ورطانة الغرباء

وارحمتا للنسر يخفقُ قلبه ... بصبابه القمرية البيضاء

هي لمعة القبس الأخير وقد خبا ... نجم المساء ورعشة الأضواء

وتوثّب الروح الحبيس وقد شدا ... ثملاً بسحر الليلة القمراء

وجناية الحسن الغرير إذا رمى ... فشريق دمعٍ، أو غريقُ دماء

ومهاجر ضاقت به أوطانه وتأثرته مخاوفُ الطرداءِ
لم تثنه شيخوخة مكدودة دون السفار ولا صقيع شتاءِ
متطلّب حق الحياة لخافقٍ أمسى مهيض كرامة وإباءِ
من كان فى أمس يسوس أمورهم ضنوا عليه بفرحة الطُّلقاءِ
يقضون باسم المال فيه كأنما ضمنوا لمصر مصادرَ الإثراءِ
هلا قضوا لمقاصف ومصارفٍ مغفورة، منهومة الأحشاءِ
أكلت دم الفلاح ثم تكلفتْ بحصاد حنطته وجلد الشاءِ
حب بلوت به العذاب ومثله مقَة السياسة وهى شر بلاءِ
عصفتْ بأحلام الرجال وسفهتْ رأى اللبيب، ومنطق الحكماءِ
كم فوق ساحلها خطى مطموسة كانت سبيل هداية ورجاءِ
وسفينةٌ مهجورة، محطومة، حملت لها البشرى طيور الماءِ
أين اللواء؟ وربه؟ وجماعة كانوا طليعة موكب الشهداء؟
وأخو يراع فى الصفوف مدافع بيدىْ حوارىّ، وصدر فدائى؟
لم ينصفوا حتى ببعض حجارةٍ خرساء ماثلة لعين الرائى!
ومضوا، فما وجدوا كفاء صنيعهم تمثال حب، أو مثال وفاءِ
تأبى السياسة غير لونِ طباعها وتريد غير طبائع الأشياء!!
قالوا: أحب الإنكليز وزادهم وُدَّ الحميم وموثقَ القرناءِ
ها قد أتى اليوم الذى صاروا به أو فى الدعاة وأكرم الحلفاءِ
بتنا نغاضبُ من يغاضبهم ولا نأبى رعايتهم على الضّراءِ
رأىٌ أخذتَ به وليس بعائبٍ ذممَ الرجال مآخذُ الآراءِ
لكن سكت، فقيل إنك عاجز عن رد عادية ودفع بلاءِ

صمتٌ تحير فيه كل محدّث ... والصمت بعض خلائق الكرماءِ
فى عالم ينسى الحليم وقاره ... ويرى البنين عداوة الآباءِ
وترى التوائم فيه بين عشية ... متنافرات طبيعة ورواءِ
جهد الكرام به افترار مباسم ... وتكلفٌ فى القول والإصغاءِ
صور عرفتَ لبابها ولحاءها ... فكأنما خلقت بغير لحاءِ
قد كنت تخلص لى الوداد فهاكه ... شعراً يصون مودةَ الخلصاءِ
يجد الرجال به على حسناتهم ... مِدَحى، وعن هنواتهم إغضائى
فاصعد لربك فهو أعدل حاكمٍ ... وهو الكفيلُ برحمةٍ وجزاءِ
وتلقّ من حكم الزمان وعدله ... ما شاء من نقدٍ ومن إطراءِ

مخدع مغنية

شاع فى جوّه الخيال ورفّ الـ ـــ حسن والسحر والهوى والمراحُ
ونسيمٌ معطّر خفقت فيـ ـــه قلوبٌ، ورفرفت أرواحُ
ومُنىً كلهن أجنحة تهفـ ـــو، ودنيا بها يدف جناحُ
ومن الزهر حولها حلقاتٌ طاب منها الشذا ورق النفاحُ
حملتْ كل باقةٍ دمع مفتـ ـــون كما تحمل الندى الأدواحُ
وهى فى ميعة الصبا يزدهيها ضحك لا تمله ومزاحُ
وغناء كأن قمرية سكر ى بألحانها تشيع الراحُ
أخلصت ودّها المرايا فراحت تتملّى فتشرق الأوضاح
كشفت عن جمالها كل خاف وأباحت لهن ما لايباح
معبدٌ للجمال، والسحر، والفتـ ـــنة، يغدى لقدسه ويُراحُ
نام فى بابه العزيز (كيوبيـ ـــد)، ولكن فى كفه المفتاح
إن ينم فالحياة شدوٌ ولهو أو ينَّبه فأدمع وجراحُ!!

دخلت بى إليه ذات مساء حيث لا ضجة ولا أشباحُ
لم نكن قبل بالرفيقين، لكنْ هى دنيا تتيح ما لا يتاحُ
وجلسنا يهفو السكون علينا ويرينا وجوهنا المصباح
هتفت بى: تراك من أنت، يا صا ح؟ فقلت المعذب الملتاحُ
شاعر الحب والجمال، فقالت: ما عليه إذا أحبَّ جناحُ
واحتوى رأسى الحزين ذراعا ها، ومرت على جبينى راحُ

ورأت صفرة الأسى فى شفاه أحرقتها الأنفاس والأقداحُ
فمضت فى عتابها: كيف لم ندْ رِ بما برحت بك الأ تراحُ؟
إن أسأنا إليك فاليوم يجزيـ ـسك بما ذقته رضى وسماح
ولك الليلة التى جمعتنا فاغتنمها حتى يلوح الصباحُ!!

قلت حسبى من الربيع شذاه ولعينى زهره اللماحُ
نحن طير الخيال، والحسن روض، كلنا فيه بلبلٌ صداحُ
فنيت فى هواه منا قلوبٌ وأصابت خلودها الأرواحُ!!

مصرع الربّان

الكابتن ما كيج جونس، ربان حاملة الطائرات
كارجيس التى أغرقتها غواصة ألمانية.

يا قاهر الموتِ كم للنفس أسرارُ؟ ... ذل الحديد لها، واستخذت النارُ
وأشفق البحر منها، وهو طاغيةٌ ... عاتٍ على ضربات الصخر، جبارُ
حواك أحدوثةً مُثلى، وتضحية، ... لم تحوها سيرٌ، أو ترو أخبارُ
رماك فى جنبات اليم محترب ... خافى المقاتل، عند الروع فرّارُ
ترصدتك مراميه ولو وقعت ... عليه عيناك لم تنقذه أقدارُ
يدب فى مسح الحيتان منسربًا ... والغور داجٍ، وصدر البحر مّوارُ
كدودة الأرض نور الشمس يقتلها ... وكم بها قُتلت فى الروض أزهار
هوى بك الفلك إلا هامة رفعتْ ... لها من المجد إعظام وإكبارُ
واستقبل البحر صدرًا حين لامسه ... كادت عليه جبال الموج تنهارُ
وغاب كل مشيد، غير قبعة ... ذكرى من الشرف العالى وتذكارُ
ألقيتها، فتلّقى الموج معقدها ... كما تّلقى جبين الفاتح الغارُ
ولو يرد زمان المعجزات بها ... لانشق بحر لها، وارتد تيار
كأنها خطبة راعت مقاطعها، ... لها العوالم سُمّاع ونظارُ
تقول: لا كان لى رب ولا هتفت ... بذكره الحربُ، إن لم يؤخذ الثارُ
يا ابن البحار وليدًا فى مسابحها ... ويافعًا يؤثر الجّلى ويختارُ
ما عالم الماء؟ يا ربان، صفه لنا، ... فما تحيطُ به فى الوهم أفكارُ!

وما حيـاة الفتى فيه؟ أتسلية ٌ وراحـةٌ؟ أم فجـاءات وأخطارُ؟

إذا السفينة فى أمواجه رقصت علـى أهازيج غنـاهن إعـصـارُ

وأشجت السحب موسيقاه، فاعتنقت وأسدلت من خدور الشهب أستارُ

وأنت ترنو وراء الأفق مبتسمًا كـمـا رنا نازحٌ لاحت لـه الدارُ

غـرقـان فى حلم عـذب تسلسله مـن ذروة اللـيـل أنواء وأمطار

ياعاشق البحر، حدّث عن مفاتنه كم فى لياليه للعشاق أسمارُ

ما ليلة الصيف فيه؟ ما روايتها؟ فالصيف خمر، وألحان، وأشعار

إذا النسائم من آفاقه انحدرت وضَوّأت من كوى الظلماء أنوارُ

وأقبلت عاريات من غلائلها عـرائس من بنات الجن أبكارُ

شُغل الربابنة السارين من قدم تجلى بهن عشيات وأسحارُ

يُترعن كأسك من خمرٍ معتقة ألبحر كهف لها، والدهر خمارُ

وأنت عنهن مشغولٌ بجاريةٍ كأن أجراسها فى الأذن قيثار

صوت الحبيبة قد فاضت خوالجها ورنّحتها من الأشواق أسفارُ

والهف قلبك لما اندك شامخها والنوء مصطرع والموج هدَّارُ

بوغتّ بالقدر المكتوب فانسرحت عيناك تقرأ، والأمواج أسطار

نزلتما البحر قبرًا، حين ضمّكما رفت عليه من المرجان أشجار

نام الحبيبان فى مثواه واتسدا جنبًا لجنب، فلا ذلٌ ولا عارُ!!

مصارعٌ للفدائيين يعشقها مستقتلون وراء البحر أحرارُ

منيّة كحياة، كلما ذكرتْ تجددت لك فى الأجيال أعمارُ

هى الفخار لشعبٍ من خلائقه خَلْقُ الرجال إذا هاجته أخطارُ

له البحار بما اختارت شواطئها ... وما أجنّته خلجان وأغوارُ

رواق مجد على جدرانه رُفعت ... للخالدين أماثيل وآثار

دخلت من بابه، واجتزت ساحته، ... وسرتَ فيه على آثار من ساروا

ينبيه باسمك فى أقداسه نصبٌ ... رخامه الدهر، والتاريخ حفّارُ

من قارة إلى قارة

طارق بن زياد فى طريقه إلى الأندلس

أشباحُ جنٍ فوق صدر الماءِ / تهفو بأجنحة من الظلماءِ؟

أم تلك عقبان السماء وثبن من / قُنن الجبال على الخضمِّ النائى؟

لا، بل سفينٌ لحنَ تحت لواءِ / لمن السفين ترى، وأى لواءِ

ومن الفتى الجبار تحت شراعها / متربصًا بالموج والأنواءِ

يعلى بقبضته حمائل سيفه / ويضم، تحت الليل، فضل رداءِ

ويُنيل ضوء النجم عالى جبهة / من وسم «إفريقية» السمراءِ

ذهبٌ ببوتقة السنى من ذوْبه / مسحتْ محياه يدُ الصحراءِ

لونٌ جلت فيه الصحارى سحرها / تحت النجوم الغر، والأنداءِ

وسماء بحر ما تطامن موجه / من قبل لابن الواحة العذراءِ

بحرٌ، أساطير الخيال شطوطه / ومسابح الإلهام، والإيحاءِ

ومدائنٌ سحريةٌ شارفنه / بنخيلها، وضفافها الخضراءِ

ومعابد شمّ، وآلهة على / سفن ذواهب بينهن جوائى

أبطال «يونان» على أمواجه / يطوون كل مفازة وفضاءِ

يتجاذبون الغار تحت سمائه / يتناشدون ملاحم الشعراءِ

ما زال يرمى «الروم» وهو سليلهم / ويديل من «قرطاجة» الغلباءِ

حتى طلعتَ به فكنتَ حديثه / عجبًا! وأىُّ عجائب الأنباءِ!

ويسائلون بك البروق لوامعًا / والموج فى الإزباد والإرغاءِ

من علّم البدوى نشْر شراعه! وهداه للإبحار والإرساء!

أين القفار من البحار، وأين من جِن الجبال عرائس الدأماء

يا ابن القباب الحمر ويحك! من رمى بك فوق هذى اللجة الزرقاء؟

تغزو بعينيك الفضاء وخلفه أفق من الأحلام والأضواء

جزرٌ منوّرةُ الثغور كأنها قطرات ضوء فى حفاف إناء

والشرق، من بُعد، حقيقة عالم والغرب، من قرب، خيالةُ رائى

ضحكت بصفحته المنى وتراقصت أطيافُ هذى الجنة الخضراء

ووثبتَ فوق صخورها وتلمستْ كفَّاك قلبًا ثائر الأهواء

فكأنما لك فى ذُراها موعدٌ ضربته أندلسيةٌ للقاء!

ووقفت والفتيان حولك، وانبرت لك صيحة مرهوبة الأصداء:

هذى الجزيرة، إن جهلتم أمرها، أنتم بها رهطٌ من الغرباء

ألبحر خلفى، والعدو إزائى ضاع الطريق إلى السفين ورائى!!

وتلفّتوا فإذا الخضم سحابةٌ حمراء مطبقة على الأرجاء

قد أحرق الربّان كل سفينة من خلفه إلا شراع رجاء

ألقى عليه الفجر خيط أشعة بيضاءَ فوق الصخرة الشمّاء

وأتى النهار وسار فيه «طارقُ» يبنى لملك الشرق أى بناء

حتى إذا عبرت ليال طوّفت أحلامُه بالبحر ذات مساء

ترعى على الأفق المرصّع قريةً أعظم بها للغزو من ميناء

مدَّ المساء لها على خلجانها ظلاًّ. فنامت فوق صدر الماء!

موت الشّاعر

في رثاء صديقه الشاعر النابغة محمد عبد المعطي الهمشري.

شعراء الشباب، خرّ عن الأيكـ ـة شاد مخضبا بجراحهْ
مات في ثغره النشيد وجفت خمرة الملهمين في أقداحهْ
ضفة النيل، وهي بعض مغانيـ ـه، صَحَت تسأل الربى عن صَداحه
أين منها صداه في ذروة الفجـ ـرِ، وهمس الأنداء حول جناحِهْ
بوغتت بالصباح أخرس إلا جهشة الشعر أو شجي نواحِهْ
نبأ جاءني، فأسلم عقلي لضلال هدّدته بافتضاحِهْ
لو رماه فم القضاء بسمعي خلته بعض لهوه ومزاحِهْ
فلسفتكَ الحياة، يا حامل المصبا ح، والأفق مائج بصياحه
صف لنا صرعة الذُّبال وماذا قد أصاب الحكيم في مصباحِهْ
شاطئٌ فوق صدره يفهق المو ج، وتهوي الصخور تحت رياحِهْ
ضل في جنح ليله زورقي الطا في، وضاع المجداف من ملاّحه
جُزْته أنت، في خطى العاشق البا سمِ، يهفو الحنين ملء وشاحِهْ
قم، فقد أقبل الشتاء وأومت سنبلات الوادي إلى أشباحِهْ
ألهُ من هتافك العذب داعٍ ينطق الواجمات من أدواحِهْ؟
عَبَر النهر والنخيل إلى أن جاء مثوى رقدتَ في صُفاحه
حمل العهد عن قلوب الحزاني فدعا المعوِلات من أرواحِهْ

ألثلاثون لم تكن عمرك السا   در فى فتنة الصبا ومراحِهْ
إنها خفقة الفؤاد، وسهد العـ   ـين، فى حومة العلا وكفاحِهْ
إنها قصةُ الصديق، ومأسا   ة شهيدٍ مكللٍ بنجاحِهْ!

الموسيقية العمياء

كان الشاعر يتردد على «ألفنيا» أحد مطاعم القاهرة الشهيرة بموسيقاها شتاء عام ١٩٣٥، وكانت ترأس الفرقة الموسيقية به حسناء دلماتية، تعزف على القيثار، وكانت على جانب من الرقة والجمال، فلا يخيل لمن يراها أن القدر قد أصابها فى عينيها، فحرمها نعمة الإبصار، فلما وقف على حقيقة حالها، أوحى إليه جمالها الجريح بالقصيدة الآتية:

إذا مـــــــا طـاف بـالأرض ... شـــعـــاع الكـوكب الفــضى
إذا مـــــــا أنّت الـريح ... وجـــاش البــــرق بـالومـض
إذا مـــا فـــتح الـفـــجـــر ... عـــيـــون الـنرجسِ الغضّ
بـكـيـتُ لـزهــرةٍ تـبـكـى ... دمعٍ غــيـــر مـــرفـضٍ

زواها الدهر لم تـســعـــد ... مـن الإشــــراق بـالـلـمـحِ
عـلـى جـــفـنين ظـمــــآنيـن لـلأنداءِ والـصــــبـحِ
أمــــهـــد الـنور: مــــا لـلـيل قـــد لفّك فى جـنـحِ؟
أضئْ فى خـــاطـر الدنـيـــا ... ووارِ سـنـاك فـى جــــرحـى!

أرِى الأقـــدار، يـاحـــسناء، مـــثـــوى جـــرحـك الدامـى
أريـهـــا مــــوضـع الســـهـمِ الـذى ســـدّده الـرامـى
أنـيلى مـــشـــرق الإصـــبـــاح هـذا الكـوكب الـظامـى
دعـــيــه يرشف الأنـوار من يـنبـــوعـــهـــا الســـامـى

وخلّى أدمع الفجر | تقبّل مغرب الشمسِ
ولا تبكى على يومك | أو تأسى على الأمسِ
إليك الكون فاشتفى | جمال الكون باللمس
خذى الأزهار فى كفيك، فالأشواك فى نفسى!

إذا ما أقبل الليلُ | وشاع الصمتُ فى الوادى
خذى القيثار واستوحى | شجونَ سحابه الغادى
وهزّى النجم إشفاقًا | لنجم غير وقّادِ
لعل اللحن يستدنى | شعاعَ الرحمة الهادى!

إذا ما سقسق العصفور فى أعشاشه الغُنِّ
وشق الروض بالألحان من غصنٍ إلى غصنِ
أتتك خواطرى الصدّا | حة الرفافةِ اللحنِ
تغنّيك بأشعارى | وترعى عالم الحسنِ!

إذا ما ذابت الأنداء فوق الورق النضرِ
وصبّ العطر فى الأكمام إبريقٌ من التبرِ
دعوتُ عرائس الأحلام من عالمها السحرى
تذيب اللحن فى جفنيك، والأشجان فى صدرى!

عـــرفت الحب، ياحَـــوا ء، أم مـــازال مـــجـهـــولا؟
ألما تحـــملى قلبًـــا على الأشـواق مـجبـولا؟
صـفـيـه، صـفـيه، فـرحـانًا، ومـحـزونًا، ومـخـبـولا!
وكـــيف أحسَ بـاللوعـــة عند الـنظـرة الأولى؟

ومن آدمُك المحـــبـــوب؟ أو مـــا صـــورة الصبِّ؟
لقـــد أُلهـمت، والإلهـــام، يـاحـــواء، بالقـلبِ
هـو الـقـلـبُ، هـو الحـبُّ، ومـــا الـدنيـــا لدى الحب؟
ســوى المكشــوفـة الأســرار والمهــتــوكـة الحـجْب!

سلى القـيـثـــار بين يديك أى مـــلاحنٍ غنّى
وأى صـبـابـةٍ سـالت عـلـى أوتــاره لحْـنـا
حـوى الآمـــال، والآلام، والفــرحـة، والحـزنا
حـوى الآباد، والأكـــوان فى لـفـظٍ وفى مـــعـنى!

تـعـــالى الحـسن، يا حـسـنـاء عن إطـراق مـحـسـور!
أيشكو الليـل فى كـــون من الأنـوار مـغـمـورِ!
ومـــا جـــلاه مـن سَـــواه إلا تـــوأم الـنـــور؟
ومـــا سّـــمـــاه إذ نـاداه غـيـــر الأعـيـن الحـورِ؟

ميلاد شاعر

هبط الأرض كـالشعـاع السنيِّ ... بعـصـا سـاحـرٍ وقلبِ نبيٍّ

لمحـةٌ، من أشـعـة الـروح، حلّت ... فى تجـاليـد هيكلٍ بشـريٍّ

ألهمتْ أصغريه من عـالم الحكـ ... ـمة والنور كل مـعنىً سـريٍّ

وحبته البيان ريًّا من السحـ ... ـر بـه للعـقـول أعـذب ريٍّ

حـينمـا شـارفت بـه أفق الأر ... ض زها الكـونُ بالوليـد الصـبيِّ

وسـبى الكائنات نورُ مـحـيـا ... ضـاحك البشر عن فـؤاد رَضِيٍّ

صُور الحسن حُـوَّمٌ حول مـهـد ... حُفَّ بالورد والعمار(٣١٤) الزكي

وعلى ثغـره يضـىء ابتـسـام ... رف نـوراً بـأرجـوان نـديٍّ

وعلى راحـتـيـه ريحـانـةٌ تندَ ... ى، وقـيـثـارة بـلحنٍ شـجيٍّ

فـحنَتْ فـوق مـهـده تتـملّى ... فـجرَ مـيلادِ ذلك العـبـقرى

وتسـاءلن حـيـرةً: ملك جـاء ... إليـنا فـى صـورة الإنسـى؟

من تُرى ذلك الـولـيـد الذى هـ ... ـش له الكون من جماد وحيٍّ؟

من تُراه؟ فـرنّ صـوتٌ هتـوفٌ ... من وراء الحيـاة شـاجى الدويّ!

إنّ ما تشـهـدونَ مـيلادُ شـاعـرْ!

كـان وجـه الـثرى كـوجـه الماء ... رائق الحسن مستفيض الضيـاءِ

حين ولّى الدجى وأقبل فـجـرٌ ... واضح النور مـشـرق اللألاءِ

بهجٌ فى السـمـاء والأرض يهـدى ... من غـريـب الخـيـال والإيحـاءِ

صـفـقَتْ عنده الخـمـائل نشـوى ... وشـدا الطيـرُ بـين عـودٍ وناءِ

مظهرٌ يبهر العيون، وسحر | هز قلب الطبيعة العذراء
وجلا من بدائع الفن روضًا | نمقته أنامل الإغراء
ما الربيع الصناعى أو فى بنانًا | منه فى دقة وحسن أداء
نَسَق الأرض زينة وجلاها | قسمات من وجهه الوضّاء
ربوة عند جدول، عند روضٍ، | عند غيضٍ، وصخرةٌ عند ماء
فَزَها الفجر ما بدا، وتجلى | وازدهى بالوجود أى ازدهاء
قال: لم تبد لى الطبيعة يومًا | حين أقبلت مثل هذا الرواء
لا، ولم يسر ملء عينى وأذنى | مثل هذا السنى وهذا الغناء
أى بشرى لها تجملت الأرض | وزافت(٣١٥) فى فاتنات المرائى؟
علها نبئت من الغيب أمراً | حملته لها نجوم المساء
قال: ماذا أرى؟ فردد صوت | كصدى الوحى فى ضمير السماء

إن هذا، يا فجر ميلادُ شاعرْ!

كان فجرٌ، وكان ثم صباحُ | فيه للحسن غدوةٌ ورواحُ
بكَرتْ للرياض فيه عذارى | تزدهيهن صبوة ومراحُ
حين لاحت لهن رن هتاف | وعلتْ بالدعاء منهن راحُ
قلن: ما أجمل الصباح فما حـ | ـلَّ على الأرض مثل هذا صباحُ
فتعالوا بنا نغنّى ونلهو | فهنا اللهو والغناء يتاحُ
وهنا جدول على صفحتيه | يرقص الظل والسنى الوضاح
وعلى حافتيه قام يغنيـ | ـنا من الطير هاتفٌ صدّاحُ
وفراش له من الزهور ألوا | ن، ومن ريّق الشعاع جناحُ

دفّ فى نشـــــوة يناديه نوّا ر وعطر من الثــــرى فــــوّاحُ
وهنا ربوة تلألأ فـــيــــهــــا خضرة العشب والندى اللمّاحُ
ونســــيمٌ كــــأنه النَفَس الحـــا ئر تصــغى لهـمـســه الأدواحُ
مثل هذا الصبــاح لم يلد الشر قُ، ولم تنجب الشموس الوضاحُ
لكأنا بالكون أعــلام مــيــلا د وعــرسٍ قــامت له الأفــراحُ
أى حــسنٍ نرى؟ فـردد صـوت شــبه نجوى تســرّها أرواحُ
إن هذا الصبــاح ميلاد شــاعرْ!

وتجلّى المســاء فى ضــوء بدرٍ وشفوف غر الغــلائل حــمر
وسماء تطفو وترسب فيها الـ ـسحب كالرغو فوق أمواج بحرِ
صـورٌ جـمـةُ المفـاتن شــتى كــرؤى الحلم أو ســوانح فكرِ
لا ترى النفس أو تحس لديهـــا غير شجوٍ يفيض من نبع سحرِ
أفق الأرض لم يزل فى حواشيــــ ـه صدى حـائر بألحــانِ طيــر
وبأحنائه يرف ذَمـــــــاءُ، من سنى الشمس، خافقٌ لم يقرِّ
وعلى شــاطئ الغَــديرِ ورودٌ أغمضت عينيها لمطلع فجرِ
وسرى الماء هادئا فى حوافيـــــ ـه يغنّى ما بين شوكٍ وصـخرِ
وكأن النجــوم تسـبح فــيـه قــبــلاتٌ هفَت بحــالم ثغــر
وكـــأن الوجــود بحـرٌ من النو رِ على أفـقـه الملائك تسرى
هتفت نجمةٌ: أرى الكون تبدو فى أساريره مخـايل بِشــرِ
وأرى ذلك المســاء يشــير الـ ـسحر والشجو ملء عينى وصدرى
أترانا بليلة الوحى والتنـ ـزيل؟ أم ليلة الهوى والشعرِ؟

ما لهـذا المسـاء يشـغـفنا حـبّـا ويورى بـنا الفـتـون ويغـرى
أى سـر تُرى؟؟ فـرن هتـاف بنجىٍ من الصـدى مـستـسـرٍ
إن هذا المسـاء مـيـلادُ شـاعـرْ!

قـمـرٌ مـشـرق يـزيد جـمـالا كلما جـدّ فى السمـاء انتقـالا
وسكونٌ يرقـى الفـضـاءَ، جناحـا ه على الأرض يضـفـوان جـلالا
هذه لـيلة يشـف بهـا الحـسـ ـن ويهـفـو بهـا الضياء اختيـالا
جوها عـاطر النسيم، يثير الشـجو، والشـعـر، والهـوى، والخيـالا
وإذا النـهـر شـاطـئـا وغـيـراً يتـبـارى أشـعـة وظلالا
وسـرى فـيـه زورق لحـبـيـبـ ـين، صغيرين، ينعمان وصالا
يبـعـثـان الحنين فـى صـدر ليلٍ ليس يدرى الهموم والأوجالا(٣١٦)
شـهـد الحب منذ كـان روايا ت على مـسـرح الحـيـاة توالى
وجـرت ملء مسمعيه أحـاديـ ـثٌ عـفـا ذكـرها لـديه ودالا
ذلك البـاعث الأسى والمثير الـ ـنار فى مهـجـة المحبِّ اشتعـالا
لم يـجبْ قـلبـه لميـلاد نجم لا، ولـم يبك للبـدور زوالا
بيـد أن القـضـاء أوحى إليـه لـيـذوق الآلام والآمـالا
فـأحسّ الفـؤادَ يـخـفق منه ورأى النور جـائلاً حـيث جـالا
واستخفته من شـفاه الحـبيبيـ ـن شئون الهـوى، فرقّ ومـالا
وتجلّت لـه الحـيـاة، ومـا فـيـ ـهـا، فـراعـتـه فـتنةً وجـمـالا
فـجـثا ضـارعًـا: أرى الكون ربى غـيـر مـا كـان صـورة ومـثـالا
لم يكن يـعـرف الصـبـابـة قلبى أو تعـى الأذن للغـرام مـقـالا

أتُراها تغيّرت هذه الأر ض، أم الكون فى خيالى حالا
ربّ، ماذا أرى؟ فرنّ هتاف مستسرٌ الصدى يجيب السؤالا
إن هذا، يا ليلُ، ميلاد شاعرْ!

وتجلّى الصدى الحبيب الساحرْ فى محيط من الأشعة غامرْ
وسكونٍ يبثّ فى الكون روعًا وقفت عنده الليالى الدوائرْ
واستكانَ الوجودُ، والتفتَ الدهـ ـر، وأصغت إلى صداه المقادرْ
لم يبن صورة، ولكن رأته بعيون الخيال منّا البصائرْ
قال: ياشاعرى الوليد سلامًا هزتً الأرض، يوم جئت البشائرْ
فإليك الحياة شتى المعانى وإليك الوجود جم المظاهرْ
لا تقل كم أخ لك اليوم فى الأ رض شقىّ الوجدان، أسوان حائرْ
إن تكن ساورته فى الأرض آلا مٌ وحفت به الجدود العواثرْ
فلكى يستشف من خلل الغيـ ـب جمالا يذكى شباب الخواطرْ
ولكى ينهل السعادة من نبـ ـعٍ شهى الورود، عذب المصادرْ
فلكم جاء بالخيال نبى ولكَم جُن بالحقيقة شاعرْ
إنما يسعد الوجود وتشقو ن، وإنى لكم مثيب وشاكرْ
ولكُم جنّتى، اصطفيتكم اليو م لتحيوا بها جميل المآثرْ
فانسقوها جداولاً ورياضًا واجعلوها سرح النُّهَى والنواظرْ
اجعلوا النهر كيف شئتم، ومدوا شاطئيه بين المروج النواضر
ماؤه ذوب خمرةٍ، وسنا شمـ ـسٍ، وريا و رد، وألحان طائرْ
وضعوا هضبةً تطل عليه ذاتَ صخرٍ منور العشب عاطرْ

واغرسوا النخلة الجنية فوق النبـــ ـــع فى الموقف البديع الساحرْ

واجعلوا جنّتى قصيدة شاعر!

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنةً كنتم بها توعدونا

اجعلوها من البدائع زونا[٣١٧]

واملأوها من الجمالِ فنونا

وانشروا الصفو فوقها والسكونا

غير لحنٍ يرفّ فيها حنونا

تتغنَّى به الطيور وكونا

وسنًا مشرقٌ يضىء الدجونا

سرمدىّ الشعاع يمحو المنونا

رائق النور ليس يُعشى العيونا

وورودًا ندية وغصونا

واحذروا أن تذكروا "المجنونا"

فلقد ثاب من هواه شجونا

وخلا مهجة وجف شؤونا[٣١٨]

وهو فى جنتيه أسعد شاعرْ

أيها الشاعرُ اعتمدْ قيثارَكْ واعزف الآن منشدًا أشعارَكْ

واجعلِ الحُبّ والجمالَ شعارَكْ وادْعُ ربًا دعَا الوجودَ وبارَكْ

فزها وازدهى بميلادِ شاعِرْ!

نداء الفداء

أو أنشودة الجهاد فى حومة فلسطين

أخى، جـــاوزَ الظـالمون المدى ... فــحقّ الجـهــادُ، وحق الفــدا

أنتــركـهم يـغـصـبون العــروبةَ ... مـــجـــدَ الأبـوةِ والســؤددا؟

وليســوا بغير صليلِ الســيوفِ ... يجـيـبـون صـوتًا لنا أو صـدى

فـجـرِّد حـســامك من غـمـدهِ ... فليس له، بـعــدُ، أن يُغـمــدا

أخى، أيـهــا العــربىّ الأبىُّ ... أرى اليـوم مـوعـدنـا لا الغـدا

أخى، أقـبـل الشـرق فى أمــة ... ترد الـضــلال وتحـيـى الهــدى

أخى، إن فى الـقــدس أخـتًـا لنا ... أعـــدَّ لهـــا الـذابحـــون المدى

صـبـرنا على غـدرِهم قــادرينَ ... وكنـا لهـم قَــدَرا مُـــرصــدا

طلعنـا عليـــهم طلوعَ المـنون ... فطاروا هـبــاء، وصـــاروا سـدى

أخى، قُم إلى قــبـلة المشــرقين ... لنحـمى الكـنيـسـة والمسـجـدا

يسـوع الشـهـيـد على أرضــهـا ... يعــانق، فى جـيـشـه، أحـمــدا

أخى، قم إلـيــهـا نـشقّ الغــمــار ... دمًـــا قــانـيًــا ولظـى مـرعـــدا

أخى، ظمئت للقتـال السـيوفُ ... فــأورد شـبــاهـا الدم المصـعــدا

أخى، إن جــرى فـى ثراهـا دمى ... وأطبــقتُ فـوق حـصـاهـا الـيـدا

ونادى الحــمـامُ وجن الحــســام ... وشب الـضــرام بهـــا مــوقــدا

فـفـتش عـلى مـهـجـة حـرة ... أبت أن يمـر عليـــهـــا العـــدا.

وخــذ راية الحق من قــبـضــة ... جــلاها الـوغى، ونمـاها الـندى

وقــبِّل شـهـيـداً على أرضـهــا ... دعـا باسـمـهـا الـله واستـشـهـدا

فلسطين يـفـدى حـمـاك الشبـاب ... وجل الـفـدائى والمفــتــدى

فلسطـين تحـمـيك منا الصـدور ... فـإمـا الحـيـاة وإمـا الردى

النشيد

عندمـــا ظلـلنى الـوادى مـــســـاءً
كـان طيف، فى الدجى، يجلس قـربى
فـى يـديـه زهـرةٌ تـقـطـر مـــــــاءً
عــرفتْ عـــينى بهـــا أدمع قلبى!

قلت: مـن أنت؟ فلبّــانى مـجـيـبـا
نحـن، يا صـــاحِ: غـــريبـــان هـنا
قـــد نزلنـا السـهل والليـل الرهيـبـا
حــيث تـرعـــانـى وأرعـــاك أنا!

قـلت يـاطـيـف أثرت الـنـفـس شكّـا
كـيف أقـبلتَ؟ وقـل لى من دعـاكـا!
قـــال أشــفــقـتُ من الليل عليـكا
فــتــتـبــعـت إلى الوادى خُطـاكـــا

ودنـا منـى وغنّـانى الـنشـــيـــدا
فـعــرفت اللحـن والصـوت الوديـعـا
هو حـــبى هـام فى الليل شــريدا
مــثلمـا هِـمْـتُ لنلقـــاك جـمــيـعــا!

وتعانقنا وأجهشنا بكاء
وانطلقنا في حديث وشجونْ
ودنا الموعد فاهتجنا غناء
وتنظّرناك والليل عيونْ

أقبلَ الليلُ فأقبلْ موهنا
والتمس مجلسنا تحت الظلالِ
وافنِي نصدح بألحانِ المنى
ونعبُّ الكأس من خمر الخيالِ

أقبلْ الليلة وانظر واسمعِ
كل ما في الكون يشدو بمزارك
جئت بالأحلام والذكرى معي
وجسلنا، في الدجى، رهن انتظارك

سترى، يا حسن، ما أعددتُهُ
لك من ذخرٍ، وحسنٍ، ومتاعِ
هو قلبي، في الهوى، ذوبته
لك في رفاف لحنٍ و شعاعِ

وهو شـــعـــر صَـــوَّرتْ ألـوانه
بهـجـة الفـجـر وأحــزان الشـفق
ونشــــيـــد مـــثـلتْ ألحـــانه
همـــسـات النـجم فى أذن الغــسق

ذاك قـلبى عـــــاريـا بين يـديـكْ
أخـــــذته منـك روعـــات الإلـه
فــتــأمـله دمًـــا فى راحـــتـيـكْ
وذمــاء منـك يسـتــوصى الحــيـاهْ

باكـى الأحــلام، مــحــزون المنى
ضــاحـك الآلام، بسّـــام الجــراح
لم يـكن إلا تـقــيًّـــا مـــؤمنـا
بالذى أعــز بحـبّــيك الطمـاح[٣١٩]

يتـــمنى فــيك لـو يفنى كـــمـــا
يتـفـانى الغـيم فى البـحـر العبـابْ
أو يُلاشـى فـيك حـــيًّـا مـــثلمـــا
يتـلاشى، فى الضـحى، لمح الشـهـابْ

زهرة أطلعها فردوس حبك
استشفتْ فجرها من ناظريك
خَفَقتْ أوراقها فى ظل قربك
وسرت أنفاسها من شفتيكْ

هى من حسنك تحيا وتمونْ
فاحمها، ياحسنُ، إعصار المنونْ
أولها الدفء من الصدر الحنونْ
أو فهبها النور من هذى العيونْ

دمعها الأنداء والعطر الشجا
وصدى أنّاتها همس النسيمْ
فاحبها منك الربيع المرتجى
تصدح الأيامُ باللحن الرخيمْ

نشيد إفريقي

«إلى الذين قدسوا الحياة بحب الموت!».

ارقصي، يا نجومُ، في الليل حولي واتبعي، ياجبال، في الأرض ظلّي
واصدحي، ياجنادل النهر، تحتي بأناشيد مائك المنهلِّ
وارفعي، ياربُى، إليّ وأدني زهرات من عشبك المخضلِّ
ضمّخي من عبيرها ونداها قدمًا لم تطأ يومًا بذلٍّ
هزأت بالجراحِ من مخلب الليـ ـث وأنياب كل أفعى وصلٍّ
واحملي، يا رياحُ، صوتي إلى الوا دي، وضجّي بكل حزن وسهلِ
وانسمي بالغرام، يا نسمة الليـ ـل، وكوني إلى الأحبة رُسْلي
إن في حومة القبيل نارًا ضوأت لي على مضارب أهلي
رقصت حولها الصبايا وغنّت بأغاني شبابها المستهلِّ
صوت إفريقيا ووحي صباها ونداء القرون بعدي وقبلي
باسمها الخالد امتشقتُ حسامي بيد تخفض الحظوظ وتعلي
وشربتُ الحميم من كل شمسٍ نارها تنضج الصخور وتُبلي
وقهرت الحياة حتى كأني قدرٌ، تكتب الحتوفُ وأُملي
يا عذارى القبيل أنتن للمجـ ـد على عفةٍ صواحبُ بذلِ
حسب روحي الظامي وحسب جراحي رشفة من عيونكن النجلِ
وابتساماتكنّ فوق شفاهٍ بمعاني الحياة كم أومأت لي
حين ألقى زوجي على باب كوخي وأناغي على ذراعي طفلي
وأنام الليل القصير لأجلو صارمي في سنى الصباح المطلِّ

هـــى

«إلى التى علمتنى كيف أحب وكيف أكره»

هى الكأسُ مـشـرقـة فـى يديكَ، فـمـاذا أرابك فى خـمـرِها؟
نظـرتَ إليـهـا وباعـدتهـا كـأن المنيـة فى قـطرهـا
أمـا ذُقـتـهـا قـبل هذا المسـاء وعـربـدتَ نشـوان من سُكرها؟
حـلا طعـمـهـا يوم كـنت الخلىّ، وكل الـصـبـابة فـى مُـرِّها
سُـقـيتَ بهـا من يدٍ لم تـكن سـوى الريحِ تنفخ فـى جـمـرها
تَلفَّتْ! فـهـذا خـيـال التى مـرحـتَ وغـردتَ فى وكـرها
وغـرفـتـهـا لم تزل مـثـلمـا تنسَّـمـتَ حـبـك من عطـرها
وقـفت بـهـا سـاهمًـا مـطرقًـا يحـدثـك الليل عـن سـرها
مكانُك فـيـهـا كـمـا كـان أمس وذلك مـثـواك فى خـدرها
آثار دمـعك فـوق الوسـاد، وفـوق المهـدَّل مـن شـعـرها
فـهل ذقت حـقًـا صـفـاء الحـيـاة وذوْب السـعـادة فى ثغـرها؟
إذا فـتح البـاب تحت الـظلام فكـيف ارتماؤك فى صـدرها؟
وكـيف طوى خـصـرها سـاعـداك ومـرت يداك على شـعـرها؟
ومـا هـذه؟ رعـشـةٌ فـى يديك؟ أم الكـأسُ ترجفُ مـن ذكـرها؟
ومـا فى جـبـينك، يا ابن الخيـال؟ سـمـاتٌ تحـدِّث عن غـدرها
لقـد دنّس الجـسـدُ الآدمى حـيـاةً حـرصتُ على طهـرها
بكى الـفن فـيك على شـاعـرٍ تسـائله الـروحِ عـن ثأرهـا
نزلـتَ بهـا وهـدةً كم خـبـا شـعـاعٌ وغُـيِّـب فى قـبـرها

رفــعتَ تمـاثيـلك الـرائعـــات وحطّمــتــهن عـلى صـخـــرها

فدع زهرة الأرض، يا ابن السماء، فـــأنـت المبـــرّاً من شـــرها

مراحُك فى السحب العـاليـات وفـــــوق المنوّرِ مـن زهـرهـا

فـمدّ جناحـيك فـوق الحيـاةِ، وأطلق نـشـيـدَك فى فـــجـرها

ثبت الأعلام

- أ -

آدم ٣٤٣

إبراهيم ناجى ٣٩، ٤٠، ١٠٣

ابن زمرك ٢٠٥

ابن زهر الاشبيلى ٢٠٣

ابن سهل الاشبيلى ٣٠١

ابن الفارض ١١٦، ١١٧، ٢٣٩

ابن مالك «النحوى» ٢٠

أبو القاسم الشابى ٢٩، ٣٠، ٣١، ٤١

أبو تمام ٢٨١، ٣٠٠

أبو الطيب المتنبى ٢٨١

أبو العلاء المعرى ١٧١، ٢٧٧، ٢٨١، ٣٥٣

أبو فراس الحمدانى ١٩٣

أحمد حسن الزيات ٣٨

أحمد زكى أبو شادى ٢٧، ٢٨، ٢٩، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٠، ١٩١

أحمد سعيد محمدية ١٥، ١٦

أحمد شوقى ٧، ٣١، ٤٥، ٩٢، ١٣٢، ١٣٤، ١٦٢، ١٨٣، ١٩٢، ٢١٥، ٣٥٣

أفلاطون ٣٤٥

إلياس أبو شبكة ٥٥

امندصن ١٠١

أم نزار الملائكة ١٣٢

أمين الحسينى «مفتى فلسطين» ١٢٧، ١٣٤

أمين عثمان ١٣٤، ١٣٦

أنطون غطاس كرم ٣٢

أنور المعداوى ٧-١١

أونيل «يوجين» ٣٢٦

إيليا أبو ماضى ٢٧-٣٠، ١٩٠

إيليوت «ت.س» ٣١١

- ب -

البحترى ٢٨١

بدر شاكر السياب ١٦٠

بريستلى (ج.ب) ٢٣٨-٢٤٠

بودلير «شارل» ١٦٧

بيراندللو «لويجى» ٢٢٣

- ت -

تقى الدين السيد ٩

- ج -

جبرائل تقلا ١٣٤، ١٣٦

جبران خليل جبران ٢٧- ٣٠، ١٩٠

جميل صدقى الزهاوى ١٣٢، ١٩٢، ٢٧٠

جونس «ماكيج» ٥٥٣

- ح -

حافظ إبراهيم ١١٦، ١٣٢، ١٣٤، ١٣٥، ١٤٠، ١٤١، ١٥٦، ١٨٢، ١٨٣، ١٩٢

حجاج «طيار مصرى» ١٣٤، ٢٧٥

حواء ٣٤٤

- خ -

خالد محيى الدين البرادعى ٢١

الخليل بن أحمد ١٩١

خليل شيبوب ١٨٩

خليل مطران ١٣٢، ١٩٢

- د -

دريتون «الأب» ٣١٤

دن «ج.و» ٢٣٩، ٢٤٠

دوس «طيار مصرى» ١٣٤، ٢٧٥

دو موسيه «ألفريد» ١٩٣

- ر -

راسين «جان» ٣١١

الرسول الكريم «النبى محمد» ١٩، ١٥٣

- ز -

زكى مبارك ٢٧٨
زولا «أميل» ٢٥١

- س -

سعد زغلول ١٣٤
سعيد عقل ٣٢، ١٦٧
سهيل أيوب ٧ . ١١

- ش -

شكيب أرسلان ١٣٤
شوارزنبرك «راشيل» ٥٣
شوقى ضيف٧، ٣١، ٣٤، ٤١، ٧٩، ٨٠، ١٤٦، ١٤٧، ٢٠٥
شكسبير «وليم» ٢٧٩، ٣١١، ٣٢٥
شيلى «برسى» ١٣٦، ٢٣٥، ٢٧٩

- ص -

صالح جودت ١٤، ٣٩، ٤٠

- ط -

طارق بن زياد٤٤، ١١٠، ١١١، ١٦٦، ١٧٣–١٧٥، ٢٠٧، ٢٧١، ٥٥٩

- ع -

العباس بن الأحنف ٣٠٦
عبد الحق فاضل ٢٨٧
عبد العزيز آل سعود «الملك» ١٣٤
عبد العزيز الدسوقى ١٨٨
عبد الغنى النابلسى ١٥٣
عبد المحسن الكاظمى ١٩٢
عدلى يكن ١٢٤، ١٣٨
على محمود طه «فى أغلب صفحات الكتاب»
عمر أبو ريشه ٢٩
عمر الخيام ١٥، ١١٦، ٢٨٦، ٢٨٧، ٥٠٠
عنان «جارية الناطفى» ٢٤٧
غوته١٠٢

- ف -

فاروق «الملك» ١٣٥
فاغنر «ريتشارد» ١٠٢، ٢٦٩

فرانس «أناتول» ١١٤
فراى «كرستوفر» ٣١٦
فؤاد صروف ٥١٣
فوزى القاوقجى ١٢٧، ١٣٤، ١٣٥
فوزى المعلوف ٢٩، ٥١٣
- ق -
قطرى بن الفجاءة ٢٧٧
- ك -
كيتس «جون» ٣١، ١٠٢، ١٣٦، ٢٨٠، ٢٨١
كورنى «بيير» ٣١١
لامارتين «ألفونس دو» ٢٨، ٣٩، ٩٧، ١١٣، ٢١٧، ٣٩٩
ليلى العامرية ٣٤٧
- م -
المسيح ٢٧٨
محمد توفيق نسيم ١٢٤، ١٣٦، ١٣٩، ٥٤٢
محمد خلف الله أحمد ١٢١
محمد سليم شوقى ٢٤١
محمد رضا الشبيبى ١٣٢، ١٩٢
محمد عبد المعطى الهمشرى ٢٩، ٣١، ٣٩، ٤٠، ١٣٤، ٥٦٤
محمد عبد الوهاب ٢٢، ٢١٤، ٣٨٣
محمد مندور ٧، ٩، ١١، ١٢، ٤٥، ٩٢، ١٠٠، ١٠٨، ١١٢، ٣٤٨، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٧، ٣٧١
محمود حسن إسماعيل ٢٩، ٣٠، ٥٥، ١٦٠، ٢٧٠
معروف الرصافى ١٣٢، ١٨٣، ١٩٢
موسى «النبى» ٧٩
ميسفيلد «جون» ٩٥، ٩٦
- ن -
نازك الملائكة ٢٢، ٣٤، ١٨٩
نزار قبانى٣٣، ٥٠، ٥٣-٥٥، ١٦٠-١٦٧
نوح «النبى» ٣٠٢
- هـ -
هكسلى «ألدوس» ٣٤٠
هومير ٥٣٥

- و -

وايلدر «ثورنتن» ٣٢٧

ولاّدة بنت المستكفى ٣٤٧

وليز «هـ.ج» ٣٤٠

- ى -

يوسف «النبى» ٢٠

يوسف العظمة ١٢٧

الهوامش

١ - لا يخفى أن الصواب نصب «الباسل الخطر» هنا على المفعولية ولا وجه للرفع.

٢ - المواكب. لجبران. (مطبعة المناهل. بيروت ١٩٥٠) ص١٥.

٣ - الجداول لإيليا أبى ماضى. (مطبعة مرآة الغرب- نيويورك ١٩٢٧) ص٥٢.

٤ - أرجو أن يكون واضحًا أن هذا الاصطلاح لا صلة له باصطلاحى «الشعر الحر» الذى أطلقته على شعر يرتكز فى وحدته على التفعيلة دون الشطر، بشرط المحافظة على بحر واحد فى القصيدة. وليتنى كنت أدرى بدعوة الدكتور أبى شادى هذه ،إذن لتحاشيت استعمال الاصطلاح، حرصًا على ألا يخلط بين دعوتى ودعوته التى لا أستطيع قبولها لا فى الشعر الحر ولا فى شعر الشطرين.

٥ - يجدر بنا أن ننبه إلى أننا نتحدث هنا عن شعر جبران لا عن نثره. أما نثره فهو ملىء بالغنائية الدافقة حتى تكاد الأعماق الذهنية فيه تصبح ثانوية. وقد تناولنا النزعة الذهنية فى شعر إيليا أبى ماضى فى فصلين، نشر الأول منهما فى مجلة (الأدب) فى القاهرة سنة ١٩٥٩ ونشر الثانى فى مجلة (شعر) ببيروت سنة ١٩٥٧.

٦ - للتفصيل يرجع القارئ إلى كتابى «قضايا الشعر المعاصر» المطبوع فى بيروت سنة ١٩٦٢ ص (١٩٩-٢٢٧).

٧ - ديوان الملاح التائه «الطبعة الثانية -القاهرة ١٩٤١» ص ١٨٩

٨ - المصدر السابق قصيدة الشاطئ المهجور ص١٤٦

٩ - المصدر السابق ص١٣٢.

١٠ - نسخنا هذه الأبيات عن كتاب صالح جودت (ناجى، حياته وشعره) المطبوع فى القاهرة سنة ١٩٦٠ (ص٥٦) ومن هذا المصدر نفسه استقينا المعلومات عن علاقة الشاعر بناجى والهمشرى وصالح جودت نفسه. وقد وجدنا المؤلف لايشير إلى أن لعلى محمود طه قصيدة عنوانها (صخرة الملتقى) فلا ندرى أهو ملتفت إليها أم لا. ولعله يستطيع أن يفيدنا بشىء يفسر هذا الاشتراك فى العنوان.

١١ - ديوان الملاح التائه ص ١١٤

١٢ - استقينا المعلومات الصلدة القليلة عن مولد الشاعر ودراسته ووظائفه من كتاب الدكتور شوقى ضيف (الأدب العربى المعاصر- فى مصر، دار المعارف ١٩٥٧) ص١٢٥، وقد رأينا غيرنا من النقاد أخذ عنها أيضًا، وهى مركزة على قصرها الواضح الذى جعلها لاتتجاوز من الكتاب صفحة ونصفًا.

١٣ - ليالى الملاح التائه، القاهرة. الطبعة الخامسة (وهى لا تحمل التاريخ ولا اسم المطبعة) ص٥١.

١٤ - محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى (للدكتور محمد مندور. مطبعة الرسالة) القاهرة ١٩٥٧، ص٨٣.

١٥ - ديوان طفولة نهد. شركة فن الطباعة. (القاهرة ١٩٤٨) ص١١٥، ويبدو أن كلمة (أنا) فى البيت الأخير قد وقعت مبتدأ لخبر محذوف يدل عليه المقام تقديره كائن أو موجود. وهذا استعمال غريب لاجذور له فى النحو العربى. ومعنى البيت كما يبدو لى (إننى أصل إلى تحقيق كيانى الفكرى والعاطفى عندما تكونين حلمًا أرتقى إليه ولا أناله، حتى إذا تجسدت واقعًا امحى كيانى).

١٦ - قصائد من نزار قبانى- مطبعة دار العلم للملايين (بيروت ١٩٥٦) ص١٨١.

١٧ - الأمسية الحزينة. الملاح التائه ١٣٨.

١٨ - الملاح التائه. قصيدة «انتظار» ص١٧٠.

١٩ - المصدر السابق. قصيدة «رجوع الهارب» ص٣٥.

٢٠ - الملاح التائه ص٤٤.

٢١ - الملاح التائه. قصيدة «النشيد» ص٢٦.

٢٢ - الملاح التائه ص٤٥.

٢٣ - ليالى الملاح التائه ص٦.

٢٤ - ليالى الملاح التائه ص٨.

٢٥ - ليالى الملاح التائه ص٩٣.

٢٦ - ليالى الملاح التائه ص٩٤.

٢٧ - زهر وخمر ص٦.

٢٨ - ليالى الملاح التائه ص٩٢.

٢٩ - أرواح وأشباح ص٧٤.

٣٠ - المصدر السابق ص٢٥.

٣١ - المصدر السابق ص٤٥.

٣٢ - أرواح وأشباح ص٤٦.

٣٣ - كتاب «الأدب العربى المعاصر فى مصر» للدكتور شوقى ضيف «مطابع دار المعارف. القاهرة ١٩٥٧» ص٦٤.

٣٤ - المصدر السابق ص١٨٣.

٣٥ - من (أغنية الجندول) ديوان ليالى الملاح التائه.

٣٦ - «شرق وغرب» ص٥٣.

٣٧ - ليالى الملاح التائه ص٤٦.

٣٨ - المصدر السابق ص٥٢.

٣٩ - ليالى الملاح التائه ص٨٩.

٤٠ - شرق وغرب ص٢٥.

٤١ - شرق وغرب ص٦٢

٤٢ - زهر وخمر ص٢٠.

٤٣ - فى هذا البيت خطأن اثنان، أحدهما حذف ياء المخاطبة من الفعل هات مع أنه خطاب لمؤنث، وقد أقام الشاعر وزن البيت على أساس الخطأ. والخطأ الثانى أنه حرك الفعل «تخالى» بفتح اللام والصواب كسرها على القاعدة، والتصحيح هنا متاح.

٤٤ - زهر وخمر ص٢٤.

٤٥ - فى البيت خطأ ظاهر هو حذف ياء المخاطبة فى الفعل «اسقنيه» والصواب «اسقينيه».

٤٦ - ليالى الملاح التائه ص٥٤.

٤٧ - ليالى الملاح التائه ص٣٨، قصيدة «حلم ليلة».

٤٨ - المصدر السابق ص١٥، قصيدة «كأس الخيام».

٤٩ - قصيدة «بين الحب والحرب» ديوان الشوق العائد ص٨٩.

٥٠ - ليالى الملاح التائه ص٣٩.

٥١ - ليالى الملاح التائه ص٤٢.

٥٢ - الشطر الأول خارج عن وزن القصيدة كما سيأتى.

٥٣ - ليالى الملاح التائه ص٤٦.

٥٤ - كتاب «محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية. مطبعة الرسالة. القاهرة ١٩٥٧) ص١٠٩.

٥٥ - الملاح التائه ص١٤٧.

٥٦ - المصدر السابق ص٥٧.

٥٧ - الملاح التائه ص١٤٧.

٥٨ - ليالى الملاح التائه ص٢٠.

٥٩ - كتاب «أرواح شاردة» لعلى محمود طه. شركة فن الطباعة. الطبعة الثالثة (القاهرة يوليه ١٩٤٢) ص٥٠.

٦٠ - الملاح التائه ص٣٠.

٦١ - المصدر السابق ١١٤.

٦٢ - الملاح التائه ص١٩٥

٦٣ - زهر وخمر ص٦٢

٦٤ - ليالى الملاح التائه ص٩٢.

٦٥ - شرق وغرب ص٤٠.

٦٦ - الملاح التائه ص٥٧.

٦٧ - ليالى الملاح التائه ص١٢٤.

٦٨ - من قصيدة «خمرة الآلهة» مجموعة الشوق العائد ص ١٠١-١٠٢

٦٩ - ليالى الملاح التائه ص١١٥.

٧٠ - ليالى الملاح التائه ص١١٨

٧١ - الملاح التائه ص٥١.

٧٢ - ليالى الملاح التائه ص٦٤.

٧٣ - الملاح التائه ص٢٩.

٧٤ - زهر وخمر ص٣٩.

٧٥ - زهر وخمر ص٣٩.

٧٦ - الملاح التائه ص١٩.

٧٧ - ليالى الملاح التائه ص٩١.

٧٨ - ليالى الملاح التائه ص٢٠.

٧٩ - ليالى الملاح التائه ص٩٦.

٨٠ - زهر وخمر ص٣٢.

٨١ - زهر وخمر ص٥٤.

٨٢ - أرواح وأشباح ص٦٢

٨٣ - ليالى الملاح التائه ص١٠٨

٨٤ - زهر وخمر ص٧٦.

٨٥ - الشوق العائد ص٩٥.

٨٦ - الملاح التائه ص٥٧.

٨٧ - شرق وغرب ص١٤٤.

٨٨ - الشوق العائد ص١٢٩

٨٩ - الشوق العائد ص٧٢.

٩٠ - شرق وغرب ص٧٦.

٩١ - شرق وغرب ص٨٤.

٩٢ - انظر كتاب المؤلفة: «قضايا الشعر المعاصر» (مطبعة دار الكتب ببيروت ١٩٦٢) ص٢٠٩.

٩٣ - قصيدة «شهيد ميسلون» ديوان شرق وغرب ص١٥٧

٩٤ - والدتى [١٩٠٨-١٩٥٣] وقد نشرت لها الصحف شعراً كثيراً خلال حياتها التى لم تكتمل وأغلب شعرها قومى فى الوحدة العربية وفلسطين.

٩٥ - شرق وغرب ص١٢٢.

٩٦ - ليالى الملاح التائه: قصيدة (مأساة رجل) ص١١٩.

٩٧ - الملاح التائه: قصيدة (حافظ إبراهيم) ص١٦٠.

٩٨ - الأدب العربى المعاصر فى مصر (١٨٥٠-١٩٥٠م) للدكتور شوقى ضيف (دار المعارف بمصر ١٠٩٥٧) ص١٢٧.

٩٩ - الملاح التائه ص٩١.

١٠٠- شرق وغرب ص٧١.

١٠١- ليالى الملاح التائه ص١٧٧

١٠٢- شرق وغرب ص٩٣.

١٠٣- ليالى الملاح التائه ص٧٤.

١٠٤- شرق وغرب ص١٢٥

١٠٥- ليالى الملاح التائه ص٣.

١٠٦- شرق وغرب ص٦١.

١٠٧- المصدر السابق ص٦١

١٠٨- شرق وغرب ص٥٣.

١٠٩- المصدر السابق ص٥٩.

١١٠- الشوق العائد ص٦

١١١- الشوق العائد ص٥٧.

١١٢- الملاح التائه ص١١٦.

١١٣- كتاب (نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار) للشيخ عبدالغني النابلسي. مطبعة نهج الصواب، دمشق سنة ١٢٩٩هـ.

١١٤- ليالي الملاح التائه ص٢٦.

١١٥- ليالي الملاح التائه ص٣.

١١٦- المصدر السابق ص١٢

١١٧- المصدر السابق ص٥٩.

١١٨- ليالي الملاح التائه ص٩٩-١٠٠

١١٩- المصدر السابق ص٨٠.

١٢٠- ليالي الملاح التائه ص٩٧.

١٢١- شرق وغرب ص١٤.

١٢٢- الشوق العائد ص٨.

١٢٣- لم يشترط بلاغيونا القدماء هذا الشرط، ولكن روح عصرنا تملي عليَّ أن أشترطه بسبب ضيقنا اليوم بالمترادفات.

١٢٤- الملاح التائه ص١٣٤.

١٢٥- الملاح التائه ص١٧٨.

١٢٦- ليالي الملاح التائه ص٣.

١٢٧- ليالي الملاح التائه ص٨٠.

١٢٨- أرواح وأشباح ص٦٠

١٢٩- أرواح وأشباح ص٤٢.

١٣٠- شرق وغرب ص١١٩.

١٣١- ليالى الملاح التائه ص٦٩

١٣٢- الملاح التائه ص١٨٩.

١٣٣- الملاح التائه ص١١.

١٣٤- الملاح التائه ص٢٦.

١٣٥- ليالى الملاح التائه ص٣٢.

١٣٦- شرق وغرب ص٩.

١٣٧- الملاح التائه ص١٦٧.

١٣٨- الملاح التائه ص١١٥

١٣٩- ليالى الملاح التائه ص٨٢.

١٤٠- الشوق العائد ص٨٧.

١٤١- الملاح التائه ص١٤٦.

١٤٢- الملاح التائه ص١٣٤.

١٤٣- زهر وخمر ص٣٩.

١٤٤- قضايا الشعر المعاصر للمؤلفة.

١٤٥- ليالى الملاح التائه: قصيدة «الشواطئ المصرية» ص٧٧.

١٤٦- ليالى الملاح التائه ص١٠٨.

١٤٧- شرق وغرب. قصيدة «من قارة إلى قارة» ص٤٢.

١٤٨- شرق وغرب ص١٠٨.

١٤٩- شرق وغرب ص١٢٠.

١٥٠- المصدر السابق ص١٢٢.

١٥١-الملاح التائه ص١٩٠.

١٥٢- المصدر السابق ص١٦٢.

١٥٣- الشوق العائد ص١٢٥.

١٥٤- الشوق العائد ص١٢٠

١٥٥- زهر وخمر ص٨٦.

١٥٦- الشوق العائد ص٩.

١٥٧- الملاح التائه ص٨٨.

١٥٨- أرواح وأشباح ص٦٤

١٥٩- من شعر الصبا ويبلغ مئات القصائد ولم أنشر منه شيئًا.

١٦٠- ليالى الملاح التائه ص ٦٧-٧٠.

١٦١- ليالى الملاح التائه ص٦٥

١٦٢- الملاح التائه ص٣٨.

١٦٣- الملاح التائه ص١٦٠.

١٦٤- شرق وغرب ص ١٠٨

١٦٥- الملاح التائه ص١٢٨.

١٦٦- الشوق العائد ص٥٢.

١٦٧- نسخنا هذه الأبيات عن كتاب (جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث) لعبد العزيز الدسوقى (القاهرة ١٩٦٠) ص٥٢٨.

١٦٨- لم أعد أومن بضرورة توحيد الضرب فى القصيدة الحرة إلا ضمن نطاق محدود وقد فصلت وجه ذلك فى مقدمة الطبعة الرابعة من كتابى (قضايا الشعر المعاصر) الصادرة عام١٩٧٤ عن دار العلم للملايين ببيروت، (نازك).

١٦٩- الترتيب العربى أن يقول «هو وهى» لأن التقديم عندنا لضمير المذكر على ضمير المؤنث وما من ضرورة لتغيير هذا الأسلوب ونحن، والحق يقال، لا نراه يمس كرامة المرأة، أو يتصل بالمجاملة. والقصيدة المذكورة من ديوان الشوق العائد ص٣٧-٦٨

١٧٠- الملاح التائه ص١٥١.

١٧١- قصيدة ألفريد دوموسيه «ليلة تشرين الأول La Nuit D'Octobre».

١٧٢- ليالى الملاح التائه ص٢٧.

١٧٣- شرق وغرب ص٣٥.

١٧٤- ليالى الملاح التائه ص٤١.

١٧٥- ليالى الملاح التائه ص٨٨.

١٧٦- شرق وغرب ص٢٥.

١٧٧- ليالى الملاح التائه ص٨٦.

١٧٨- ليالى الملاح التائه ص١٣

١٧٩- الغزل فى رأينا، شعر عاطفى المظهر، تكمن وراءه برودة الوصف وجهد الصناعة. وعلى ذلك يكون المتغزل أحط رتبة من المحب والعاشق.

١٨٠- أغنية الرياح الأربع ص٨٦.

١٨١- زهر وخمر ص٢٤.

١٨٢- ليالى الملاح التائه ص٩.

١٨٣- ليالى الملاح التائه ص٩٣.

١٨٤- ليالى الملاح التائه ص١٢٨.

١٨٥- وهى عين الفكرة التى بنيت عليها مسرحية (أرواح وأشباح) من حيث تصويرها الشاعر هابطًا من السماء

١٨٦- الملاح التائه ص١٩.

١٨٧- أرواح وأشباح ص٦٠.

١٨٨- الملاح التائه. قصيدة «أيتها الأشباح» ص٤٨.

١٨٩- ليالى الملاح التائه ص١٢٣.

١٩٠- شرق وغرب ص٢٣.

١٩١- الملاح التائه ص١١٤.

١٩٢- شرق وغرب ص٥٢.

١٩٣- ليالى الملاح التائه ص٥٤.

١٩٤- الشوق العائد ص٦٧

١٩٥- زهر وخمر ص٢٤.

١٩٦- الشوق العائد ص٨٨.

١٩٧- الشوق العائد ص١٨

١٩٨- سورة الأعراف أية ٤٨.

١٩٩- ليالى الملاح التائه ص١٠٥

٢٠٠- الملاح التائه ص١٩٤.

٢٠١- أغنية الرياح الأربع ص١٩.

٢٠٢- الملاح التائه ص١٧١.

٢٠٣- الملاح التائه ص١٤١

٢٠٤- ليالى الملاح التائه ص١٣٢.

٢٠٥- زهر وخمر ص٧١.

٢٠٦- ليالى الملاح التائه ص١١٠.

٢٠٧- ليالى الملاح التائه ص١٠٤

٢٠٨- المصدر السابق ص٥٣.

٢٠٩- الشوق العائد، تقدمة الديوان ص٣.

٢١٠- ليالى الملاح التائه ص٦٥.

٢١١- الملاح التائه ص٩١.

٢١٢- الملاح التائه ص٩١.

٢١٣- أرواح وأشباح ص٥٧.

٢١٤- أرواح وأشباح ص٥٨.

٢١٥- أرواح وأشباح ص٦٤

٢١٦- الملاح التائه ص١٦١.

٢١٧- المصدر السابق ص١٨.

٢١٨- الملاح التائه ص١٧

٢١٩- المصدر السابق ص١٨.

٢٢٠- الملاح التائه ص٧٣.

٢٢١- المصدر السابق ص٣٣.

٢٢٢- الملاح التائه ص٩٢.

٢٢٣- المصدر السابق ص٦٤

٢٢٤- المصدر السابق ص٥٣.

٢٢٥- ليالى الملاح التائه ص٩٠.

٢٢٦- الملاح التائه ص٩١.

٢٢٧- أرواح وأشباح ص٦١

٢٢٨- الملاح التائه ص١٠٢

٢٢٩- أرواح شاردة ص٤٥.

٢٣٠- الملاح التائه ص٣٣.

٢٣١- الملاح التائه. قصيدة «ميلاد شاعر» ومنها الأبيات التالية أيضًا.

٢٣٢- الملاح التائه. قصيدة «مخدع مغنية» ص٣٨.

٢٣٣- الملاح التائه ص٥١.

٢٣٤- ليالى الملاح التائه ص٥٢.

٢٣٥- ليالى الملاح التائه ص ١٤٧-١٤٨.

٢٣٦- الملاح التائه ص٤٤.

٢٣٧- المصدر السابق ص١٧١، وفى البيت الأخير غلطة نحوية والصواب (بارقًا).

٢٣٨- الملاح التائه ص٣٥.

٢٣٩- الملاح التائه ص٣٦.

٢٤٠- الملاح التائه ص٥٥.

٢٤١- المصدر السابق ٥٦.

٢٤٢- أرواح وأشباح ص٦٣

٢٤٣- أرواح وأشباح ص٧٥.

٢٤٤- الملاح التائه ص٣٦.

٢٤٥- أرواح وأشباح ص٧٦.

٢٤٦- ليالى الملاح التائه ص٢٧.

٢٤٧- المصدر السابق ص٢٤.

٢٤٨- المصدر السابق ص٢٩.

٢٤٩- ليالى الملاح التائه ص٢٩.

٢٥٠- ليالى الملاح التائه ص١٥٢

٢٥١- أرواح وأشباح ص٤٧.

٢٥٢- نرجو أن يكون واضحًا أن هذه آراء الشاعر، وقد عرضناها وحللناها دون أن نعين رأينا فيها سواء أوافقناه عليها أم خالفناه.

٢٥٣- أرواح وأشباح ص٣٠.

٢٥٤- المصدر السابق ص٢٦.

٢٥٥- ليالى الملاح التائه ص٦٠.

٢٥٦- الشوق العائد ص١٠٥.

٢٥٧- الشوق العائد ص١٠٤.

٢٥٨- أرواح وأشباح ص٣٠.

٢٥٩- أرواح وأشباح ص٣٠.

٢٦٠- المصدر السابق ص٢٩.

٢٦١- شرق وغرب ص٢٣.

٢٦٢- ليالى الملاح التائه ص١٠.

٢٦٣- ليالى الملاح التائه ص٦٤

٢٦٤- ليالى الملاح التائه ص٣٣.

٢٦٥- الملاح التائه ص٢٥.

٢٦٦- الشوق العائد ص١٧، وقد بيّنا فى موضع آخر أن الفعل «لايعص» يجب أن يكون مرفوعًا لا مجزومًا.

٢٦٧- بينّا فى موضع آخر من الكتاب أن على محمود طه يستعمل «الرائع» بمعناها الأصيل فى اللغة وهو «المخيف».

٢٦٨- التصوف الإسلامى للدكتور زكى مبارك، ج٢ ص١٣٧.

٢٦٩- المصدر السابق ج١ ص١٢ والأصل مكتوب سردًا وجعلناه حوارًا لإيضاح صلته بموضوعنا.

٢٧٠- إشارتنا إلى مطولة كيتس أنديميون- الكتاب الثالث .Endimion by john Keats, Book III

٢٧١- ترجمة آنية لى عن قصيدة Lămia لكيتس (١٨٢٠) ومن رأيى أن تكتب الترجمات النثرية كما يكتب النثر العربى، لأن ذلك أحفظ لجمال الأصل وأقرب إلى أساليب لغتنا العربية.

٢٧٢- قصيدة «الله والشاعر» ديوان «الملاح التائه» ص ١٧-١١٣.

٢٧٣- ثورة الخيام. عبد الحق فاضل. لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة ١٩٥١) ص١٩٣.

٢٧٤- هذا السؤال ملقى على أساس رأى الشاعر لا رأينا نحن.

٢٧٥- الاسم العربى الذى أستعمله للتليفزيون، ولا أظنه أفضل اسم له، غير أن كونه عربيًا يجعله أقرب إلى نفسى من الكلمة الأجنبية.

٢٧٦- فى هذا البيت خروج واضح على وزن البيت السابق له، لأن عجز البيت الأول مؤلف من تكرار (فعلن) ثلاث مرات، بينما كان عجز البيت الثانى يحتوى عليها وهى مكررة أربع مرات وهو خطأ وليس تساهلاً من الشاعر بدليل أسلوب الوزن فى المسرحية.

٢٧٧- تفصيل النظرية فى كتابه المعروف «تجربة على الزمن» An Experiment with Time.

٢٧٨- يراجع حول ذلك مقالى «الأبعاد الأربعة فى الأدب» وقد نشرته مجلة الكتاب بالقاهرة صيف عام ١٩٥٠

٢٧٩- هو السيد الفنان محمد سليم شوقى الذى أبدع فى رسمه لصور الطبعة الثانية من (الملاح التائه). ولا نظنه وفق فى صور (أرواح وأشباح).

٢٨٠- أرواح وأشباح ص٦٠

٢٨١- أرواح وأشباح ص٣٠.

٢٨٢- المصدر السابق ص٢٩.

٢٨٣- أرواح وأشباح ص٣٢.

٢٨٤- المصدر السابق ص٣٥.

٢٨٥- أرواح وأشباح ص٦٩

٢٨٦- المرجع السابق ص٣٨.

٢٨٧- فى الميزان الجديد. للدكتور محمد مندور (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨) ص٢١.

٢٨٨- إنما نعد الطويل بحراً وتدياً باعتبار «عروضه» فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن.

٢٨٩- يراجع كتاب على محمود طه «أرواح شاردة» ص٥٦-٦٧، وفيها يصف زيارته لمدينة البندقية.

٢٩٠- ديوان شرق وغرب ص٥٥.

٢٩١- الملاح التائه ص١٥٢

٢٩٢- الملاح التائه ص١٢٢.

٢٩٣- ليالى الملاح التائه ص١٢

٢٩٤- ليالى الملاح التائه ص٩٢.

٢٩٥- الملاح التائه ص٥٣.

٢٩٦- المصدر السابق ص٤٠.

٢٩٧- المصدر السابق ص١٩.

٢٩٨- ديوان زهر وخمر ص١٦.

٢٩٩- ليالى الملاح التائه ص٣٨.

٣٠٠- الملاح التائه ص٩٣.

٣٠١- الملاح التائه ص٢١.

٣٠٢- ليالى الملاح التائه ص٩١.

٣٠٣- المصدر السابق ص٩.

٣٠٤- الحوة: سواد إلى الخضرة أو حمرة إلى السواد.

٣٠٥- الذر: الهباء المنتشر فى الهواء.

٣٠٦- الموبق: المهلك.

٣٠٧- القمرى: ضرب من الحمام حسن الصوت.

٣٠٨- الصل: الحية الخبيثة جداً.

٣٠٩- حال الشىء: تحول من حال إلى حال.

٣١٠- المئناف: الشماء.

٣١١- الورس: نبات كالسمسم يصبغ به.

٣١٢- الوتين: عرق فى القلب يجرى منه الدم إلى العروق كلها.

٣١٣- الذماء: بقية الروح أو النفس الأخير.

٣١٤- العمار: الريحان يزين به مجلس الشراب.

٣١٥- زافت الأرض: نشرت جمالها.

٣١٦- الأوجال: جمع وجل، أى الخوف.

٣١٧- الزون: الموضع تجمع فيه الأصنام وتزين.

٣١٨- الشأن جمع شؤون وأشؤن: العرق الذى تجرى فيه الدموع.

٣١٩- الطماح: الكِبر والفخر.

الجزء الثانى

التجزيئية فى المجتمع العربى

تقدمة

لعلّ قارئ هذا الكتاب سيظن أننى جعلت عنوان البحث الواحد «التجزيئية فى المجتمع العربىّ» عنوانًا عامًا للكتاب على سبيل إطلاق اسم الجزء على الكل. والواقع أن الأمر ليس كذلك فإن فكرة التجزيئية تسرى فى أكثر أبحاث هذا الكتاب، فهى ظاهرة اجتماعية عامّة تسيطر على الفكر العربّى والحياة العربية، حيث نجد الفرد إجمالاً يفصل ما لاينفصل فيقع نتيجة لذلك فى تناقضات واضحة ومشكلات ما كان ليصاب بها لولا هذه التجزئة فى ما لا ينبغى أن يجزأ.

ولقد خصصت، لدراسة هذه الفكرة بحثًا كاملاً من بحوث هذا الكتاب هو «التجزيئية فى المجتمع العربىّ» فدرست مظاهر الفصل بين ما لا ينفصل ونتائجها فى المجتمع والفكر. ولكنّ هذا الفصل قد ورد ذكره فى ثنايا أخرى من الكتاب لأن التجزيئية متغلغلة فى مختلف جوانب حياتنا.

ومثال ذلك أن البحث المعنون «المرأة بين الطرفين السلبية والأخلاق» يشير إلى وجود تجزيئية واضحة فى فكرة الحرية، فإن الناس يحسبون أن من الممكن أن يكون الرجل حرًا كل الحريّة بينما المرأة أسيرة القيود لا تملك حق إبداء الرأى ولا حق الحياة الكريمة، والواقع أن عبودية المرأة لابدّ أن تؤثر فى حريّة الرجل تأثيرًا واضحًا، وكيف يكون الرجل حرًا وهو ممنوع من إنشاء صلات أخويّة وديّة كريمة مع مجموعة من النساء المتصفات بالحريّة المشروعة. والواقع أن المجتمع الرجالىّ المحض لا يمكن أن يتمتع بالحريّة الكاملة بينما هو محجوب عن وجود المرأة إلى جواره.

وحين نقف عند البحث المعنون (مآخذ اجتماعية على حياة المرأة العربية) نجد عين التجزيئية التى تفرّق بين القول والعمل، بين النّية والتطبيق، بين الفكر والحياة. تقول المرأة إنها حرّة كاملة الحريّة، ثم لا تلاحظ أن دور الأزياء تستعبدها وتسلبها كل حريّة ممكنة، لأنها مضطرة- شاءت أم أبت- إلى أن تلبس ما يريده مصمم الأزياء العابث الذى يفرض ما يشاء دونما منطق، هنا نجد تجزيئية واضحة تفصل ملبس الإنسان عن حريّته الفكرية وكأن من الممكن أن تكون المرأة حرّة وهى قد استحالت إلى دمية يُلبسها مصمم الأزياء ما يشاء دون أن تسأله: لماذا؟ وما المبرر الفكرىّ لهذا الصنف من اللباس أو من تصفيف الشعر أو إطالة الأظفار أو لبس الكعب العالى. وإنما هذه الأمور مرتبطة بالحرية فلا حريّة لمن يلبس ولا يدرى لماذا يختار هذا دون ذاك.

وفى البحث المعنون «طريق الفرد العربىّ إلى فلسطين» نجد التجزئة نفسها لدى من يقول أقوالاً كبيرة ولا يعمل شيئًا. ومثل هذا الفرد يحسّ التجزيئية ملء حياته لأنه فى دخيلة نفسه يشعر أنه مجزأ، جزء من نفسه سامٍ برّاق له مظهر الصدق، وجزء آخر ملوّث كله كذب، ويستحيل أن ينسجم الجزآن.

ونجد عين الفصل والتجزئة فى المقال المعنون «أخطاء شائعة فى تعريف الأدب القومى» فإن دعوة الالتزام قد استحالت إلى إلزام. ولذلك نجدها، حين نحللها، تتكشف عن خطأ جسيم فى النظر إلى الصلة بين الفرد والمجتمع، فهى تضع أحدهما فى دائرة منفصلة كلّ الانفصال عن دائرة الآخر، بحيث إذا أراد الفرد أن يخدم المجتمع كان عليه أن يقتل حريته الذاتية أولاً. إن كل اهتمام بالفردية فى هذه الحالة يبدو للمجزّئين هدراً للمجتمع وإهمالاً له.

وفى البحث المعنون «الأديب والمجتمع» تجزيئية تفصل اللغة عن الأخلاق، فإن الجمهور العربىّ يتوهم أن لا علاقة بينهما بينما الواقع أن المجتمع الذى يقول أكثر مما يفعل يعتاد الإسهاب والتطويل فى الكلام لأنه يشعر بكذب ألفاظه فيميل إلى تأكيدها بالإطالة. ولمن يريد التفصيل أن يرجع إلى ذلك البحث.

وفى البحث المعنون «الأدب والغزو الفكرىّ» تتجلى التجزيئية فى فصل الدين عن الحياة فيكون الفرد العربىّ متديناً، ويكتب مع ذلك أدباً متحللاً مبتذلاً دون أن يردعه دينه عن ذلك.

وبعد، فهذه أبحاث فى المجتمع العربى كتبتها فى ظروف متفرقة ما بين ١٩٥٣ و١٩٦٩، وأنا إذ أجمعها فى هذا الكتاب إنما أهدف إلى أن ينتفع بها القارئ العربىّ أكثر مما يتاح له لو بقيت متفرقة فى المجلات، وكل أملى أن يكون فيها ولو شعاع واحد يستفيد منه المجتمع العربى بعض الاستفادة.

وكل توفيق إنما هو فضل من الله العلىّ القدير.

نازك الملائكة

الكويت فى ٢٣ محرم ١٣٩٤هـ

١٥-٢-١٩٧٤م

القسم الأول

حول المُجْتَمع العَرَبى

التجزيئية في المجتمع العربي

لو سُئلنا أن نَصِفَ المجتمع العربيَّ المعاصر بكلمة جامعة تعبر في إيجاز ووضوح عن حالته الحاضرة، لوصفناه بأنه مجتمع «قلِق» ولأمدتنا الكلمة بمعانٍ واسعة تشمل مختلف الجهات العملية والانفعالية والذهنية لهذا المجتمع، والقلق من وجهة النظر الاجتماعية نذير عاطفيّ يرفع صوته ليدلّنا على أنّ جهة من حياتنا قد فقدت نقطة ارتكازها وبدأت تنهار، فهو أشبه بجرس خطر ترسله أعماقنا الصامتة وترمى به إلى إنذارنا، إنّنا نقلق، لأننا قد بدأنا نملك وعياً بحياةٍ أسمى من الحياة التى نحياها، وكأننا قد بدأنا نتجزأ إلى كيانين أحدهما يدرك الحاضر والآخر يدرك مستقبلاً حيًّا يجعله يقارن وينفعل ويبدأ بالاحتجاج، فالقلق ليس إلا ردُّ فعل صحيٍّ نواجه به نقص حياتنا. إنّه أشبه بالحمّى التى يقابل بها الجسم السليم طلائع المرض المهاجم.

وهذا القلق يتخذ أشكالاً مختلفة: منها الشكل البسيط الذى يعانيه الأفراد على صورة توتر نفسيّ مستمرّ، ومنها أشكال معقّدة أبرزها ما سنسميه هنا بقلق المقاييس، ونعنى به تأرجح نظمنا وعدم ارتكازها إلى مستند نظريّ ثابت. فنحن، إجمالاً، قوم حائرون لا نملك آراءً مستقرّة ولا نثبت على خطط، وحتى إذا أتيح لنا أن نختار خطة عامّة فسرعان ما نتركها قبل أن تبلغ النتيجة، وما هذا إلا لأننا ننظر إلى الموضوعات من مستويات متعددة تتجاذبنا فتتداخل أحكامنا وتتعدّد ارتكازاتها. وليس أكثر ضياعًا من مجتمع يسمح لوجهات النظر المتعدّدة أن تنفذ إلى حياته. فالحياة ملأى بالمفاهيم المتناقضة وما من فكرة نؤمن بها، إلا وهناك فكرة معاكسة تعارضها. إن سلوكنا، فى هذه الحالة، يفقد النقطة التى يمكن أن نقيسه وفقها، ولهذا لا يمكن أن نقيسه. وهو فى هذا يشبه «السرعة» التى يستحيل أن نقيسها ما لم نملك نقطة ثابتةً فى مكان ما، فإذا لم يكن ثمّة ثبات لم يمكن لنا قياس سرعة، وهذا الثبات المفقود فى حياتنا يحرمنا من أن نتمسك بأىّ حكمٍ، فلكلّ قضية فيما يلوح لنا وجهان متعاكسان.

ومن هذا التقلقل الفكريّ العامّ تنشأ الظاهرة الكبرى التى تتغلغل فى حياتنا كلّها، وهى الظاهرة التى نختار أن نسميّها بالتجزيئية، ونقصد بها جنوحنا إلى عزل الظواهر عن بعضها ودراستها مفصولة وكأنّنا نفترض أنّ حياتنا تتكون من مجموعةٍ من المجالات المتضاربة التى اجتمعت مصادفةً فى خليط. فنحن اعتدنا أن نلتقط من كلّ مستوى من مستويات الفكر نقطة نسلّط عليها الضوء وندرسها معزولة عن سائر

النقاط، فبدلاً من أن ندرس مشكلاتنا باعتبارها محصلّةً لمختلف القوى نعمل على عزل هذه القوى عزلاً قاطعًا فنتناول اللغة وكأنها عنصر مفصول عن الدين، ونرى للسياسة كيانًا منفصلاً عن قضايا الفنّ، ويخيّل إلينا أن العلوم دائرة معارضة لدائرة الآداب، وتلوح لنا الشؤون الاقتصاديّة بعيدة عن شؤون الجمال والعواطف. وهكذا تنتهى بنا كلّ دراسة إلى زاوية ضيّقة نصدر منها أحكامًا مصطنعة تزيدنا حيرة وارتباكًا.

والحقّ أننا نكاد ننسى أن حياتنا ليست فى حقيقتها غير ترابط متين يشدّ هذه العناصر كلّها فى وحدة وثيقة، حتى تكاد كلّ ظاهرة تحتوى فى عالمها الأصغر على صورة كاملة للظواهر الأخرى، إن بين مختلف العناصر التى تتألف منها حياة المجتمع علاقة تشبه قانون السبب والنتيجة، فكل عنصر إنما هو نتيجة للعناصر الأخرى وسببٌ لها أيضًا.

إن تشبيه المجتمع البشرىّ بالكائن العضوىّ ليس تشبيهًا عاطلاً، وأحد أوجه الشبه أن أىّ نموّ فى وظيفة من وظائف الجسم الاجتماعىّ لابدّ أن يكون مصحوبًا أو متبوعًا بنموّ مماثل فى الوظائف الأخرى، كما أنّ درجة التعقد فى الوظيفة الواحدة يمكن أن يعدّ مظهرًا دالاً على تعقّد الوظائف الأخرى. وينشأ هذا عن تداخل الوظائف التى توشك أن تشبه الأوانى المستطرقة التى تستوى فيها سطوح السوائل، فما تكاد إحدى الجهات تعلو حتى يتسرّب العلوّ ويتوزّع على الجهات الأخرى، وهكذا فإننا لا نبعد كثيرًا عن الحقيقة عندما نحكم بأنّ ثورةً فى أساليب العمل يحدثها مصنع صغير للكراسى، لابدّ أن تصحبها، على وجه ما، ثورةٌ فى نواحى الحياة الأخرى، وهذا لأن الثورة فى مصنع الكراسى لا يمكن أن تكون قد نبتت نبوتًا سحريًا فى لحظة من الزمن، وإنما هى نتيجة اجتماعيّة معقدة لعشرات من الأسباب التى لابدّ أن تكون قد مسّتْ فى تطورها جهات المجتمع الأخرى، هذا فضلاً عن تأثير هذه الثورة فى مختلف المجالات التى تمسّها. وإذا ضربنا لهذه النقطة مثلاً نختاره من الفنّ، استطعنا أن نقول إنّ الفنان الذى يثور على القيم الباهتة فى دائرة فنّه ويحلّ محلّها قيمًا أخرى جديدة إنما هو فى آن واحد مظهر لثورةٍ تتهيأ فى جهات أخرى من المجتمع وعامل مؤثّر لابدّ أن يؤدّى إلى ارتفاع المستوى فى سائر النواحى. وذلك لأنّ من طبيعة المجتمع أن تتوازن فيه القوى كما تتوازن سطوح السوائل، فما تكاد جهة معيّنة فيه تتطوّر وتصعد فى نموّها حتى تتوتر الجهات الأخرى وتتصدّع أسسها وتبدأ بالانفجار.

والنتيجة المباشرة لهذا الاتجاه التجزيئىّ فى أحكامنا هى ظاهرة (التضخيم) التى نلمسها فى مختلف نواحى حياتنا. فنحن نمنح بعض الظواهر قيمة أعظم مما تستأهله إلى جانب الظواهر الأخرى، فنضخم أحد عناصر المجال تضخيمًا شديدًا لانفطن إليه لأننا قد عزلنا هذا العنصر عن سائر العناصر. وخير مثالٍ لهذا ما نراه اليوم من حدّة الاتجاه إلى اعتبار السياسة هى الموضوع الوحيد الذى ينبغى أن يشغل ذهن المواطن العربىّ، حتى يكاد الفرد الاعتيادىّ يؤمن إيمانًا قاطعًا بأنّ كل نشاط آخر غيرها إنمًا هو ترف بالنسبة إليها، خاصّة ما تعلق بشؤون اللغة والفنّ والجمال.

إن هذا الأسلوب فى التقييم ينمّ عن إيماننا بإمكان قيام المجتمع على ظاهرة واحدة فيه بحيث تصبح هذه الظاهرة مقياسًا نحكمه فى الظواهر الأخرى. ونحن كلنا قد قابلنا نموذج الرجال الذين يرفضون الفنّ فى احتقار لأنّه لا يطعم خبزًا. وهم فى الحقّ يذكروننا بالأسلوب الذى ناقش به (فولستاف) قيمة الشرف فى بعض مسرحيّات شكسبير. فقد وقف يفلسف الشرف على الأسلوب التالى: «أفى وسع الشرف أن يداوى ساقًا؟كلا. أو يدًا؟ كلا. أيشفى جرحًا؟ كلا. الشرف إذن لا يفيد فى الجراحة؟ كلا. إذن فما حاجتى إليه؟ وهذا مطابق تمامًا للحجج التى يوردها معاصرونا ردًا على كل نشاط لا يتصل بشؤون الحياة المعاشيّة. فكما أن الشرف من وجهة نظر الجراحة عاطل من المعنى، كذلك يبدو الفنّ الذى لايستطيع أن يسهم فى الانتخابات ولا أن يعدّل معاهدة. وإنما ينبع الخطأ فى حالة (فولستاف) وحالتنا من التضخيم الذى نختار أن نصبّهُ على جهة واحدة من جهات مجال واسع بحيث تستحيل هذه الجهة مقياسًا نحكّمه فى سائر الجهات، بدلأمن أن نعثر على المقياس الكبير الذى يتحكم فى الجهات كلّها. فالشرف والجراحة والشعر والسياسة كلها أشياء ضروريّة فى حياة المجتمع، ومن السذاجة أن نتخذ واحدًا منها مقياسًا لفائدة الآخر. وذلك لأنّ هناك مقياسًا واحدًا يتحكم فيها كلها، وهذا المقياس هو الإنسان.

-٢-

إن المظهر الأول للتجزيئية فى المجتمع العربّى هو أنه ما زال فى صميمة مجتمعًا محافظًا، على الرغم من كل ما اعتراه من تطوّر فى المظاهر. فإن التطورات قد دهمتْهُ كما تدهم موجة جارفة فانغمس فيها دون أن يغير اتجاهه الداخلىّ. ومن ثم فإن النواة ما زالت تحتفظ بشكلها على صورة تقاليد اجتماعية بالية، أو بكلمة أخرى

إن الذى تغيّر هو الظروف فحسب، أما الأسس فما زالت هى الأسس التى عرفها العوامّ من أجدادنا منذ قرون طويلة.

والمحافظة مرتبتان، مرتبة يكون فيها الإنسان المحافظ مختاراً يحكّم حاجاته فى موقفين فيختار أحدهما، ومرتبة أخرى واطئة تصبح فيها المحافظة إجباريّة، فالمرتبة الأولى إيجابية يختار فيها المجتمع ما يلائمه من نظمه السالفة وقوانينه القديمة وهذه قد تكون صفة المجتمعات الفتيّة العاملة. أما المرتبة الثانية فهى ملازمة للمجتمع الهرم، وهى أشبه بالتكلّس الذى يعترى شرايين رجلٍ شيخ. أو لنقل إن المحافظة فى هذه الحالة ضرب من الشيخوخة، وامتدادها عبر القرون يتضمّن فصلاً تامًا بين ظروف أمّة ما وتقاليدها. وهو فصل لا يستند إلى حجّة، فكل وجهات النظر تدحضه.

فمن وجهة النظر البايولوجية يبدو أن المحافظة مخالفة لخطّ النموّ الذى تفصله الحياة الكاملة لأنها فى حقيقتها نوع من السكون يعترى العقل الإنسانىّ. إننا حين نقدّس المقاييس التى انحدرت إلينا جاهزة، إنما نقرّ برغبتنا فى ألاّ نعكّر الراحة التى يتيحها لنا هذا التقديس. والحقّ أن التقديس يمثل، بالاعتبار البايولوجىّ، النقطة المنخفضة فى موجة الحياة، لقد خلق الذهن الإنسانىّ ليتجدّد بالآراء الجديدة تجدّداً أبديًا، وهذا التجدد ضرورىّ لأنّه ينميه ويمنحه المرونة وقابلية البقاء، فإذا كانت النُظم القديمة صالحةً للبقاء ضروريةً للمجتمع الجديد جاز إبقاؤها على ما هى عليه، على أن يعيد المجتمع صياغتها ويلقى أضواءً تفسيرية جديدة على نصوصها ويمثل لها بأمثلة من الواقع المعاصر، وبذلك تسرى حياةٌ جديدة فى عروق القوانين القديمة وتعود النظم حيّةً متجددةً نابضةً بالروح، أما إبقاء الصيغ القديمة دونما تلوين جديد فذلك سكون المحافظة وهو مضرّ بالمجتمع الحىّ. إن السكون ينبغى أن يكون فاصلاً بين حركتين، وهذا هو المقياس البايولوجى. إنه كالنقطة المنخفضة فى الموجة، فائدتها أنّها تهىء لقِمّة جديدة. والموجة عندما تتريّث فى نقطة منخفضة إنما تجمع طاقتها للحركة التالية. وكذلك المحافظة المطلقة فهى فى الحقيقة فترة تجمّع يهدأ خلالها الذهن الإنسانى ليقفز القفزة التالية. فإذا طالت هذه المحافظة قرونًا دلّ الأمر على أن المجتمع قد هرم. إن الموجة التى تبقى فى نقطتها السفلى لم تعد موجة على الإطلاق.

وهكذا تصبح المحافظة المطلقة تحدّيًا للحياة وإلحاداً بها، لأنها عندما تفرض فكرة جامدة على حياة إنسانية متطوّرة تعمل قبل كل شىء على أن تشلّ العقل وتُسلِمه

إلى السكون. وهى لاتتوصل إلى هذا إلا بأن تفصل الإنسان الواحد إلى جزأين، فى أحدهما الاندفاعة الاجتماعية العمياء، وفى الآخر العقل المتقاعد الذى تراكم عليه الغبار فوق رفٍّ مهجور. وهكذا ينتهى بنا التقديس إلى أن يتجزأ الإنسان مع أنّه فى الأصل كلٌّ متماسك ينمو صاعداً فى اتجاه قواه الفطرية كلها. وليس خافيًا أن هذه التجزئة التى يسببّها المجتمع تدلّ على أن هذا المجتمع لم يعد كُفئًا لحماية الجماعة فالمجتمع الذى لايضمن قوانينه العامّة إلا باللجوء إلى تقسيم الإنسان الواحد إلى أجزاء مختلفة، هو حقا مجتمع مختلّ.

والاعتراضات التى نحصل عليها من وجهة نظر التاريخ لا تقلّ صلابة، فالمحافظة المطلقة فى نظر التاريخ تتضمن الفصل بين النظم والزمن. وهذا مخالف للمفهوم التاريخىّ للقانون وهو مفهوم تطوّرىّ ينشأ عن الانسجام التامّ بين العوامل البيئية والقوانين المفترضة لسير الحضارة، فلكل ظرف زمانىّ قوانينه الخاصّة. إنّ القوانين التى تناسب الظروف كلها لابدّ أن تكون قوانين يغلب عليها عنصر العموميّة وتتعالى عن التفاصيل كتلك الأقفال التى تفتحها المفاتيح كلها. إنها قوانين غير تاريخية تتعلّق فى الفراغ بلا زمان ولا مكان. يضاف إلى هذا أن استمرار نظمنا القديمة - بتفاصيلها كلها- على ملاءمة حاجاتنا يدل فى وقت واحد على عموميتها وعلى سذاجة حاجاتنا.

والحق أن القوانين والتقاليد من وجهة نظر تاريخية إنما هى أفكار ذات ثلاثة أبعاد، بمعنى أنها تلائم مكانًا ما فى زمن ما فحسبُ. ولا ينشأ التاريخ القومىّ إلا من تطوّر هذه الأفكار ونموها الدائم مع العصور، بحيث يمكن أن نقول على وجه ما إن التاريخ هو البعد الرابع للقانون. وهذا يجعل جمود القوانين على شكل معيّن استمراراً لوضع ذى ثلاثة أبعاد، وهو ما لايمكن قبوله تاريخيًا.

أما وجهة النظر القانونية فهى تضع أيدينا على مكان الجرح، وتدلّنا على سرّ الأزمة النفسيّة التى يعانيها الفرد العربىّ فى هذه الفترة من حياته. إن هناك تعارضًا مستمراً وتصادمًا لاينتهى بين المجال المفترض لسلوك الأفراد وحقيقة هذا السلوك. والسبب فى هذا التعارض أن الجهة النظريّة من السلوك قد اكتملت واكتسبت عقوباتها فى زمن، بينما يكتسب السلوك الواقع شكله من متطلبات زمن آخر لا علاقة له بالزمن النظرىّ. أو لنقل إن العقوبات تنتمى إلى دائرة أخرى غير تلك التى تحدّد السلوك.

إن دراسة موضوع العقوبات الاجتماعية لابدّ أن تنتهى بنا إلى تلك المنطقة الحسّاسة التى تعارفنا على تسميتها بالضمير. ونقصد بها مجموعة النواهى والزواجر المقبولة فى مجتمع ما. والمجتمع يتناول أفراده منذ مولدهم فيغرس فيهم مبادئ ضميره بتفاصيلها حتى إذا ارتكب الفرد عملاً مخلاً وأخطأته العقوبة القانونية تناولته عقوبة أعماقه. فالضمير على هذا منطقة اجتماعية تكمن فى أعماقنا، وهى منطقة مسوّرة لا نستطيع اقتحامها. إن المجتمع يقفلها بنفسه.

وهذه الحصانة التى يملكها الضمير تجعله قوّةً مخيفة فى وسعها أن تهدم الحياة وتبنيها. والأمر يتوقف على نوع محتوياته. ففى المجتمع الفنىّ الذى يستمدّ عقوباته من إمكانيات الظروف القائمة يصبح الضمير قوة خيرٍ خصبة تدفع بالأفراد إلى الحيوية والحماسة وغنى الروح. أما فى المجتمع المتحلل فهو يصبح طاغيةً مستَبداً يصبّ العذاب على الأفراد لأنه يستند إلى تفاصيل تعارض ظروف الحياة التى تتاح للأفراد. وهذه هى حالة مجتمعنا العربىّ المعاصر، فهو يمر بمرحلة يتعارض فيها الضمير مع الظروف القائمة، والفرد الذى يعيش فى مثل هذا المجتمع يحتمل بالضرورة وخز ضميره دون ذنب لأنّ الظروف التى تسوقه إلى ارتكاب العمل هى نفسها التى تحرّض عليه ضميره. وهذه الحالة لا تُقبل من وجهة نظر القانون، فالأصل فى كلّ عقوبة أن تكون مستمدّة من الظروف البيئيّة والطبيعة الإنسانيّة.

والحالة تثير اعتراضات مماثلة من وجهة نظر الاجتماع، وذلك لأنّ الغرض الأساسىّ من وجود المجتمع هو حماية الأفراد، وهذا الغرض يبدو مفقوداً فى حالتنا هذه. إن المجتمع الذى يُسلّط على أفراده ضميراً أحمقَ مستبداً، إنما هو عدوّ للفرد بدلاً من أن يكون صديقًا له يعينه على إبراز مواهبه ويؤدى به إلى طريق الغبطة والعمل، فهو يتطلّب منه أشياء لا يبيحها مندوبه السرّى فى الضمير. ويحيط الأفراد بظروف تضطرّهم إلى الإخلال بواجباتهم المفروضة ثم يعاقبهم على هذا الإخلال وفق القواعد القديمة، فكأنّه فى هذه الحالة يخونهم،كذلك الملك الطاغية الذى كان يسقى أفراد حاشيته الخمر ثم يجلدهم لأنهم يترنحون.

إن المجتمع فى هذه الحالة يستحيل إلى اثنين: واحد يملى الأعمال على الأفراد والثانى يصدر الأحكام والعقوبات. أو أنه ينقسم إلى أعمال تقف فى جهة، وأحكام تصدر فى جهة أخرى، ومعنى هذا أنّ شطراً منه هو الذى يرتكب الإخلال والشطر

الثانى هو الذى يتلقىَ العقوبة. وكل هذا ينتهى حتما إلى أن المجتمع قد تفكك وتخلىَ عن وظيفته الأساسية، فلم يعد كيانًا موحدًا تنمو عناصره كلها فى اتجاه واحد، وإنما بات كلّ عنصر فيه يتجه إلى جهة خاصةٍ فى فوضى وارتباك.

ولا يقف عجز المجتمع عن حماية أفراده عند حدوده السلبيّة دائمًا وإنما يتعدّاها إلى عرقلة نموّهم بالضجيج الذى يحدثه ضميره الهرِم، ولذلك ينبغى ألاّ يتحوّل الضمير إلى قطعةٍ جامدةٍ عمياء تقبع فى أعماقنا معتصمة بالظلام، إن الضمير ينبغى ألاّ يكون عنكبوتًا. وعلى المجتمع أن يعمل على تطوير محتوياته تحاشيًا لثرثرته وإلا فهو يظلّ يصرخ فى أعماقنا ويخلق لنا عشراتٍ من المشكلات، فهو على أثرنا أبدًا لأنّه ينبع من أعماقنا الاجتماعية، وهذه الأعماق ليست ملكًا لنا.

-٣-

وإذا انتقلنا إلى ميدان الأخلاق صادفنا الاختلال نفسه، والأخلاق هى الجانب الفردىّ من القانون، ولذلك فنحن نجد هنا السمات العامّة التى وجدناها هناك، من تجزيئية وتضخيم لظواهر معينة.

وأول ما نلحظه أن الأخلاق العربيّة تقيم هاويةً سحيقةً بين العقل والعاطفة، فالمجتمع العربىّ ما زال محتفظًا بالميل القديم إلى اعتبار العواطف شيئًا مناقضًا للتفكير والتعقل، ولم يزل يعدّ كبت المشاعر مظهرًا ملازمًا للحكمة. إنه يعتقد أن بين العقل والإحساس حربًا لا نهاية لها، وأن الإنسان الذى يستحقّ الإعجاب هو الذى يسيطر على أحاسيسه ويخلو من العواطف، والمثل الأخلاقىّ العربىّ الذى يجعل من الرقّة ضعفًا ما زال ملموسًا فى حياتنا العاطفية، حيث نجد الرجل المعاصر لم يزل يحتقرّ أن يذرف الدموع حتى فى أدقّ الحالات. كما أنّه على العموم يترفع عن الجهر بالحبّ ويعتبر هذا جانب لينٍ فى حياته ينبغى أن يُطوى، وتبلغ هذه العقيدة درجتها القصوى كلّما انحدرنا نحو الطبقات الشعبية العامة، فهناك سنجد النموذج المفضّل للرجل نموذجًا قاسيًا حتى يكاد أغلب الرجال يفخرون بمقدرتهم على تعذيب قطة أو انتزاع عنق عصفور. وما هذا إلاّ لأن العامّىّ يعدّ الرقة والحسّاسية والشفقة مظاهر نسائية... وهو يحبّ أن يكون رجلاً.

إن هذا الفصل بين العاطفة والتفكير يرتكز فى أساسه إلى النظرة القديمة التى كانت تزعم أن الإنسان مقسّم إلى أجزاء بعضها خيّر وبعضها شرّير. وهذه النظرة لا

تملك معنىً من وجهة نظر علم الحياة، فالإنسان كلٌ متماسك وتقسيمه أمر مستحيل علميًا. والحقُ أن للعواطف قيمة بايولوجية عظيمة فى حياة الإنسان ومن دونها تتوقف الحياة. وقد وُجدت مشاعر الفرح والحزن والحبّ والمقت والقلق والشوق والطموح والغيرة لا لتكون قيوداً للإنسان، وإنما لتؤدى وظيفة فيزيولوجية رئيسية. وهذا يجعل مبدأ العقل المجرّد مستحيلاً، إننا عاطفيون لأننا نحتاج إلى أن نكون عاطفيين. أما أن نحاول قتل عواطفنا فهو يؤدى حتما إلى أن نضيّق إمكانياتنا الإنسانيّة.

هذا فضلاً عن أن الحكم بالشرّ والنقص على جهات معينة من الإنسان يفترض مقياسًا خارجيًا لا تعرفه البشريّة. فحياتنا لا تقدّم لنا ولو نموذجًا صغيرًا لهذا العقل المثالىّ المجرّد الذى تتجه بنا أخلاقنا الوضعيّة إلى تقليده، لأننا فى الحقيقة لا نعرف أية صورةٍ أخرى غير صورة إنساننا الأرضىّ هذا. فهى الحقيقة الوحيدة التى نملكها، ولذلك ينبغى أن نتخذه نقطةً نبدأ منها كلّ مقياس أخلاقىّ ندين به. فالإنسان قد وُجد فى الطبيعة قبل أن توجد أراؤنا الصغيرة وفلسفاتنا، وإنه لتطاول منا أن نجلس على كراسيّنا المريحة فى أيام الصحة والرخاء فنصدر عليه أحكامًا تبتر فيه هذه الجهة وتقصّ تلك وفق رغباتنا.

إن هذا المجتمع الذى يجزئ الإنسان الواحد إلى شرّ وخير إنما يعلن عجزه عن حماية أفراده، ومثله فى هذا،كمثل خيّاط مبتدئ يصنع قفّازًا ذا أربعة أصابع لكفّ إنسانيّة طبيعيّة، ثم يطلب بتر الإصبع الخامس بدعوى أنه شرير لا فائدة فيه. ذلك أن هذا الخياط يصنع ظروفًا مبتذلة تجعل شيئًا رائعًا كالإصبع يبدو شرًا ينبغى بتره. وهذا ما يصنعه المجتمع العربىّ بالإنسان. فهو بدلاً من أن يتناوله ويصوغ له مقاييس تقدّر ميوله وإمكانياته الفطريّة وتعينها على الانطلاق والحيويّة... يصوغ مُثلاً ضيّقة تخنق طاقاته وتشلّها.

إننا نعتقد أن الإنسان هو معجزة الله الكبرى التى لم يكشف عنها الغطاء بعد، وأن أية شريعة تؤدى بالطبيعة الإنسانية إلى الانكماش والضمور وتجعل القوى الروحيّة تتبدد وتضيع لابدّ أن تكون شريعة صبيانيّة تلحد بالطبيعة المبدعة الحكيمة، وليس الشرّ والنقص إلا فى قوانيننا التى تريد أن تصحح أخطاء الطبيعة وقد جعلها الله كاملة.

أما المظهر الثانى للتجزيئية فى ميدان الأخلاق فهو أسلوبنا فى النظر إلى قضايا الأخلاق، وهو أسلوب يستند إلى الاعتقاد بأن للأخلاق مقياسًا ثابتًا لا تغيّره العصور ولا البيئات، لأنه نهائى ولأنه غاية نفسه وكأن مبدأنا هو «الأخلاق من أجل الأخلاق» بدلاً من «الأخلاق من أجل الإنسان».

إن الحقيقة التى ينساها الأخلاقيون عندنا هى أن الإنسان ليس موضوعًا مجردًا، وإنما هو حادث بايولوجىّ. أو أنه ليس كتلة وإنما هو عملية، ومن ثم فإن كل ما يتعلق بهذا الإنسان ينبغى أن يكون متصفًا بالحركة وقابلية التطوّر، فالسكون نقطة لا تمرّ بها حياتنا، وإنما تنتهى إليها. إننا نسكن عندما نموت. وعلى هذا فإن مفهوم الأخلاق الإنسانيّة لا يمكن أن ينطوى على سكون وإنما يجدر به أن يكون تحرّكًا دائمًا فى مجال الحياة الواسع. والحركة الفاعلة يجب أن تكون هى حاجة الحياة القصوى. ونحن إذا أقررنا بهذا فسنرى فورًا أن الأخلاق التى يدين بها المجتمع العربىّ أخلاق سكونيّة سالبة تتخذ نقطة ارتكازها فى المظهر لا فى الفعل.

وخير دليل على السكونية فى أخلاقنا احترامنا التقديسىّ لفضائل مثل العفّة والنزاهة والإباء والصدق فهى كلها لو دققنا فضائل سالبة لا تنطوى على فعل وإنما تستند إلى امتناع. فالعفة مثلاً ليست فعلاً وإنما هى امتناع عن فعل شرّير آثم، وكذلك النزاهة والصدق والصبر والإباء وغيرها. إننا لا نحاول بهذا الحكم أن ننكر المضمون الجميل لهذه الصفات المثلى إلا أننا ننكر أن فائدتها أكبر من فائدة الفضائل الإيجابية المقابلة لها. والمضمون الفلسفى للخير يجب أن يشمل أداء عمل يفيد الإنسانيّة ويضيف إلى جمال الحياة وخصوبة الأرض ويشقّ للنوع البشرى طرقًا جديدة إلى الأمام. أما الامتناع فهو خُلقٌ سكونىّ أقل فائدةً من الصفات الإيجابية التى تُغنى الحياة، إن الأخلاق الإيجابية أكثر صعوبةً من الأخلاق السلبية[1].

إن إلحاحنا على الفائدة البايولوجية التى يجب أن تتوخاها كل أخلاق إنسانية يجعل النظرة العربيّة إلى الأخلاق نظرة غائيّة هدفها الأخلاق لا الإنسان، والمجتمع العربىّ يحتاج اليوم إلى أن يوسّع دائرة اعتباراته، فيُدخل الأخلاق الإيجابيّة فى دائرة الضرورات وينحىّ الأخلاق السكونيّة عن المركز، إن المودّة والكرم والرحمة والإقدام والعمل والثبات واللطف صفات أجدر بالعناية والاحترام من الصفات السلبيّة التى ذكرناها. ومن المؤسف أن يمضى المجتمع فى اعتبارها ضروبًا من الترف الخلقىّ لا

تدخل فى المقاييس الأساسية، إنّ فى هذا تجزيئية تعزل الأخلاق عن الحياة، فتقوّم الفضائل والرذائل تقويماً يجعل الفرد يعتاض عن تحقيق الخير تحقيقًا إيجابيًا ويقنع نفسه بخيال الشرف السلبىّ الذى يظنّه يُغنى عن كلّ صفة أخرى، ذلك أنه لا يسرق ومن ثمّ فهو نزيه، وهو لا يكذب فهو إذن صادق، وهو لا يشكو فهو صبور، وهكذا يحصل الفرد العربىّ على التخلّق دون أن يكلفه هذا جهداً . وهذا هو النقد الأكبر الذى نوجهه إلى نظامنا الأخلاقىّ فهو نظام يفصل بين الأخلاق وموضوعها .

-٤-

وإذا انتقلنا إلى موضوع المرأة صادفنا التجزيئية فى مظاهر أكثر تنوّعًا وتعدّداً . فالموضوع كلّه قائم على تجزئة للمجتمع تقسّمه إلى رجال ونساء. وقد جرت العادة على أن نتحدث عن مشكلاتنا الأدبية والسياسية والاجتماعية مصنّفة ونعزل من بينها موضوعًا خاصًا نسميّه موضوع المرأة، وكأن المشكلات الأخرى هى مشكلات الرجال وحسب. وهكذا نرى الصحف والإذاعات تخصص زوايا مبتذلة صغيرة تتناول فيها الأشياء التى تفترض ألاّ شىء سواها يهمّ النساء كالأزياء وتسلية الضيوف والمجاملة وشؤون المنزل وغير ذلك مما لا تخلو منه حياة إنسان دون أن يكون عنصراً تقوم عليه الحياة.

وقد أدّت هذه التجزيئية إلى مشكلة تقسيم العمل بين الرجل والمرأة فإنّه تقسيم استندنا فيه إلى جنسٍ لا إلى الكفايات الطبيعية والميول، فما دامت المرأة امرأة فهى ملزمة بأن تَقْصر نشاطها على العمل المنزلىّ مهما كانت ملكاتها الفطرية واتجاهاتها . ولقد كان لهذا التقسيم نتائج عاطفية واجتماعية عميقة فى سلوك المرأة وأخلاقها، وذلك لسبب بسيط هو أن الأعمال المنزلية لا تستنفد من القوى العقلية والنفسيّة التى يملكها الإنسان إلا جزءاً يسيراً محدوداً، فهى لا تكاد تزيد على أن تكون نشاطًا يدويًا محضًا يمرّن جهات قليلة من وظائف الجسم الكثيرة المعقدة. ومن ثم فهو لا يستفيد من كل ما ركّب فى المرأة من طاقة إنسانية محتشدة، وهذا ليس تبذيراً لا يبرره شىء فحسب، وإنما هو أيضًا مصدر خطر على كيان المرأة بما يسببّه لها من تفاوت فى مستوياتها الوظيفية.

وتنتج عن هذه التجزئة الوظيفية ثلاث نتائج نلمسها واضحةً فى حياة المرأة العربية، وأول نتيجة أنّ جهة خاصة من المرأة تنمو بينما تتوقف الجهات الأخرى،

ويبرز هذا على شكل ركود ملحوظ فى القوى الذهنية والعاطفية، أما النشاط الذهنىّ فنحن نتفق على أنه نادر بين نسائنا المعاصرات حتى يكاد الرجل المتوسط يعدّه شذوذًا حين يظهر، وأما النشاط العاطفىّ فلعلنا لن نتفق حوله، فالرأى الشائع هو أن المرأة تملك عواطف غريزية مكتملة إلا أنها لا تملك أفكارًا وهذه العواطف فى نظرهم تُغْنى إغناءً كاملاً عن الذهن الذى لا تستعمله المرأة، وقد ساعد الفنانون على انتشار هذه الفكرة عندما صوروا الأمومة وحنانها وغير ذلك.

على أننا لو رجعنا إلى قواعد النموّ العضوىّ لوجدنا أنّ من غير المقبول منطقيًا أن تنمو جهة معينّة من حياتنا الإنسانية دون الجهات الأخرى، والعاطفة ليست منعزلة عن الفكر لتنمو منعزلة عنه، وذلك لأنه يديرها كما يدير الجسم كلّه. ومعنى هذا أنّ المرأة إن كانت لا تملك ذهنًا مرنًا ناميًا فلا مجال لأن تملك مشاعر متكاملة، فالتفكير والشعور كلاهما محصول اجتماعىّ فيزيولوجىّ ومن ثم فهما ينموان معًا وحين يتوقف أحدهما ويُشلّ يتعرض الآخر إلى التجربة نفسها.

والحقّ أن المرأة فى حالتها الحاضرة لا تملك عواطف ناضجة فهى مفلسة فى الجهة الشعورية إفلاسها فى الجهة العقلية، إن العاطفة ليست كمية ثابتة تمنحها الطبيعة للفرد، وإنما هى كتلة تنتظر النموّ والاتساع والنضج. إنها تكبر مع الإنسان وتخضع لنوع من التربية الدقيقة المتصلة. ولهذا نجد أن الإنسان المثقف يملك من العواطف أضعاف ما يملك الجاهل. لا بل إن رجل الشارع ليس مكتمل العواطف على الإطلاق، وإنما هو رجل عاطفىّ فحسب ونقصد بالعاطفيّة هنا أن يملك ما يملكه أىّ مخلوق حىّ من استجابات شعوريّة لمواقف معينّة، وهو كثيرًا ما يلوح عاطفيًا بحكم العادة الجارية التى تحتم نوعًا من الاستجابة لنوع من المواقف وهذا شئ غير العاطفة المكتملة بالمعنى الاجتماعىّ الواسع، فالاكتمال العاطفى حالة عالية معقدة من الانفعال يعرفها الناضجون فحسب. إنها نموّ روحىّ يجعل الإنسان يحسّ بعواطف غنيّة تجاه الأشياء فينفعل للجمال، ويتذوّق الحبّ الرفيع، ويحسّ بالنفور من القبح والجور والتناقض، ويضحك من أعماق قلبه وقت الضحك، كما يبكى فى حرارة فى حالات الحزن، وتعتريه الحماسة والشوق والقلق المبهم وغير ذلك من الانفعالات التى هى مزية إنسانية تميّز المثقف الناضج عن الجاهل الفجّ. فأين هذا الاكتمال الشعورىّ فى حياة المرأة؟ كل ما هناك أنها عاطفية بالمعنى الفظ الذى شرحناه، وهذا هو المستوى الذى تفرضه عليها ظروفها الاجتماعية الصعبة.

ألا ينتهى بنا هذا إلى أننا ونحن نقصد أن نقصر المرأة على حياة الشعور قد جعلناها دون قصد تتوقف عن النموّ الشعوريّ؟ وهكذا باتت ضيّقة حتى فى نطاق الأمومة التى نعلم كلنا أنها عند المرأة الشرقية تستحيل إلى عائق يعرقل استقلال الأطفال العاطفىّ ويصيبهم باختلال نفسىّ مزمن، بدلاً من أن تكون ينبوع توجيهٍ حنون وإرشادٍ مبدع.

إن هذا النقص فى تربية المرأة النفسية ملموس فى بعض المظاهر الأخلاقية التى تتصف بها ويظنها أكثر الناس طبيعة فيها. من ذلك مثلاً الشعور بالحسد، وهو ينشأ عن ضحالة عاطفية تشلّ قابلية الحماسة والإعجاب فى الإنسان. وهذا لأنّ القدرة على الحماسة مزيّة يملكها الناضجون عاطفيًا وهى تحميهم من أن يحسدوا الآخرين. إن إعجابنا بالصفات الجميلة فى الآخرين هو الذى يعصمنا من أن نحسدهم فإذا كنا لا نملك عواطف نصرفها فى الإعجاب كان لابدّ أن نشعر بالحسد. والمعروف أن المرأة تتصف بالغرور، وربما كان هذا صحيحًا، فإنّ فجاجتها العاطفية تبرّره. فالمغرور هو كذلك إنسان لا يتحمّس، ومن ثم فهو لا يستطيع إدراك مظاهر الجمال والاكتمال والتفوّق فى الآخرين فيظنّ أنّه أكمل الناس. والحقّ أنّ الغرور كالحسد فى أنّه مظهر من مظاهر النقص العاطفىّ.

ونحن نستطيع أن نعلل سائر الأخلاق التى تُنسب إلى المرأة بمثل هذا. فالعناد والتردد والخوف وسوء الظن ليست كلها إلا نتائج لتوقف النموّ النفسىّ. إن إدراكنا لهذه الفكرة ضرورىّ إذا نحن أردنا أن نخفف من تأزم حياتنا الاجتماعيّة. وذلك لأنّها تجعل الأخلاق الفرديّة محصولاً اجتماعيًا تعمل فيه أسباب من الواقع، دون أن نلجأ إلى فكرة الطبيعة. ولن يبدأ الاصلاح إلا إذا نزعنا هذه (الجبريّة) الأخلاقية وانتظرنا من المرأة أن تسلك السلوك الذى يليق بها.

والنتيجة الثانية لتوزيع العمل هى ما سنسميه بظاهرة التعويض. إن الينبوع الدافق حين يوضع فى وجه تيّاره سدٌّ مانعٌ يغيّر مجراه وينسرب إلى أرض جديدة. وهذا ما يحدث للمرأة. فإننا عندما نقسرها على أن تبدد طاقتها العقلية والنفسية فى شؤون المنزل نقسرها أيضًا على أن تبحث عن منفذ جديد يستوعب هذه التيّارات المحبوسة التى لابدّ أن تتدفق.

لقد أوجدت الطاقة فى الجسم البشرى لتنبجس لا لتحبس، ومن ثم فهى حين تجد الباب مغلقًا تضطرّ الجسم إلى إحداث نشاط آخر يعوّض عن الطاقة المشلولة فيخلق اتجاهًا جديدًا يبذل فيه جانبًا من حيويته التى يضرّ خزنها بالجسم. ويبدو هذا التعويض فى حياة المرأة على صور كثيرة أبرزها الأناقة المسرفة. إن هذه الجهة المتضخمة من حياة المرأة لا يمكن أن تبرر فى قوانين الحياة، لأنها تستند إلى تضخيم مصطنع لزاوية واحدة من زوايا الجسم الإنسانىّ فالملابس لا تتصل بالمنابع الرئييسية للحياة لأنها لا تزيد عن أن تكون نشاطًا صغيرًا يستدعى مقدارًا قليلاً من الجهد العضلىّ والعقلىّ والعاطفى.

إننا لا نجهل أن كثيرًا من الناس يعتقدون أن الطبيعة الأنثوية تحتم على المرأة أن تعتنى بملابسها هذه العناية المفرطة، لأنّ اللباس فى رأيهم وسيلة جذب للجنس الثانى، وهذا رأى يجعل التأنّق مظهرًاجنسيًا محضًا. إلا أننا لو تأملنا قليلاً لتوصلنا إلى أن الطبيعة أحكم من أن تترك أمر الجذب الجنسىّ للملابسات الخارجيّة. فهى تجهز الإنسان بكل الجاذبيّة التى يحتاج إليها فى حياته. إن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يلبس ملابس. والقطة ليست محرومة من الجانبيّة مع أنّها لا تجعد شعرها ولا تحمل حقيبة ولا تذهب إلى الخيّاطة. ونحن نستنتج من هذا أن علاقة الأناقة بالجاذبية علاقة غير مباشرة، ومن ثم فالمرأة لاتستفيد كثيرًا من أناقتها المسرفة إلا إذا استثنينا العامل التعويضى.

أما ثالث النتائج التى نشأت عن تقسيم العمل فهو أن المرأة قد فقدت ثقتها بقدرتها العقلية والنفسية نتيجة لاستمرارها على أداء الأعمال اليدوية البسيطة ونحن لا ننسى أن هذه الأعمال التى خُصّت بها المرأة ما زالت أعمالاً يحتقرها الرجل الشرقىّ ويأنف من تأديتها، ولو أردنا أن نكون نزيهين لاتفقنا على أنها أعمال تافهة، ومن ثم فإن اقتصار المرأة عليها قد أدّى تدريجيًا إلى أن تهبط قيمتها فى عينى الرجل، ثم تعقّد الموقف ففقدت ثقتها بنفسها.

والتاريخ يمدّنا بأدلّة تكفى لأن تجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن احتقار المرأة ليس أصيلاً فى المجتمعات العاملة، وإنما هو مظهر انحلال فى المجتمعات المتدهورة. وذلك لأن المجتمع الفتىّ الذى يعمل على بناء كيانه يضطرّ المرأة إلى أن تشتغل فى الميادين كلها: فى الحقل وفى المنزل والسوق وحتى فى ساحة الحرب. وهذا يمنحها قيمتها

الطبيعيّة. ومما نلاحظه أن الشعوب البدائية كانت تصل حتى إلى تأليه الإناث وقد حفظ التاريخ أسماء كثيرٍ من الآلهة المؤنثة التى عبدتها هذه الشعوب. وهذه نقطة تلفت النظر وتؤيّد فكرتنا، فالإله، فيما يلوح، لم يكتسب صفته المذكّرة إلا حينما تمدّن الإنسان وكوّن المجتمعات.

وهكذا ينتهى اختصاص المرأة بالعمل المنزلىّ إلى قصورها العاطفىّ وإسرافها فى الأناقة وسلبيّتها. ومن ثم فنحن إذا أردنا نساءً مواطنات، أكمل عواطفاً وأقلّ سلبيةً فلابدّ لنا أن ندرس موضوع العمل دراسة جدّية لا يمازجها الهزل ولا السخرية. إنّ التوزيع الحالىّ يحدث تأزمًا اجتماعيًا مستمراً وهذا فضلاً عن أنّ هناك أسبابًا علميّة تجعل التوزيع الحالى غير مقبولٍ نظريًا.

فمن الوجهة البايولوجية يتضح لنا أن قسر المرأة على العمل فى المنزل يضرّ بقواها الفيزيولوجية ضرراً مباشراً، وهذا لأنّ هذه الأعمال تستند إجمالاً إلى اليدين وحاسّة التذوّق دون سائر الحواسّ والأعضاء، فهى لا تنمى ذهنًا تركيبيًا ولا تتطلّبُ مرونة عاطفيّة أو تكيُّفًا نفسيًا. ومن ثمّ فهى، بهذا الاعتبار، ليست خير ما يمكن للجسم الإنسانىّ. ونحن نلحّ على التنبيه إلى أنّ هذا ليس خسارةً فحسب وإنما هو مضرّ. والله لا يخلق إمكانيات يسهل على المجتمع أن يعطّلها وفق حاجاته الشكليّة، وكلّ طاقة ركّبت فينا تتضمّن حاجتها إلى أن تعمل وتنمو وإلا أضرّت بالجسم. يضاف إلى هذا أنّ تنوّع الحاجات الإنسانيّة يتضمن تنوع القدرات على العمل، وما دامت الطبيعة قد منحت قدراتٍ فهى تحتاج إلى تمرين هذه القُدْرات وليس أبغض إلى الحياة من التخصص الكامل الذى يخالف خطّ النمو لأنّه يضخم قيمة طاقة خاصّة ويحدث عزلاً فى الوظائف الجسميّة. والحقّ أن مرض التجزيئيّة يتغلغل إلى أعماق أنفسنا فيصيبنا فى صميم حياتنا العضويّة.

أما من جهة علم الاجتماع فإن الاعتراض يتخذ شكلا آخر. فإذا كان المجتمع قد وُجد لحماية الأفراد فكيف يصحّ أن تُقْسر ملايين من النساء اللواتى يرغبن فى العمل خارج المنزل على العمل فى داخله؟ إننا نكرر القول بأن المجتمع فى هذه الحالة يخون أفراده ويتخلى عنهم. فإذا قال رجل الاجتماع المتوسط مجيبًا على هذا الاعتراض بأنّ المجتمع يعدّ قبول المرأة لهذا الوضع المزرى تضحيةً نبيلةً منها تحقق بها حفظ الأسرة من الانهيار، قلنا إنّ هذا الجواب الطيّب يذكرنا بحكاية ذلك الرجل

الذى عاد ذات ليلة إلى منزله وانهمك فى البحث تحت المناضد ووراء الأبواب فى جهد شديد. ثم ظهر أنه يبحث عن مفتاحه، وأنّه أضاع هذا المفتاح فى الطريق، وكان السبب فى بحثه عنه فى المنزل أن الطريق مظلم ولا سبيل إلى البحث فيه.

إن نقطة الارتكاز التى يستند إليها رجل الاجتماع المتوسط هى عين النقطة التى يرتكز إليها هذا الرجل، فالعلاقة واحدة بين إمكانيات المرأة وشكل الأسرة من جهة، وبين المفتاح الضائع ووجود الضياء من جهة أخرى، وليس يخفى أن البحث عن المفتاح ينبغى أن يرتكز إلى عامل المكان دون أن يعتبر الضياء،كما أن توزيع العمل فى المجتمع ينبغى أن يرتكز إلى سعادة الأفراد دون أن يعتبر عوامل خارجيّة كشكل الأسرة.

والحلّ المعقول أن نعمل على إيجاد الضياء فى المكان الذى ضاع فيه المفتاح لا أن نبحث عن المفتاح فى المكان الذى يحتوى على ضياء، أى أن نعمل على بناء مجتمع لا تنهار فيه الأسرة إذا كانت المرأة محقّقة لطبيعتها، لا أن نقسر المرأة على قتل طبيعتها حرصاً على ألاّ تنهار الأسرة.

إن البحث عن المفتاح فى الضياء أمرٌ يتجاهل أن للبحث غايةً كما أن التضحية بالمرأة حرصًا على شكل الأسرة يتجاهل الغرض من الأسرة. وهذا لأنّ صاحب المفتاح الضائع وهو يبحث عنه فى الضياء لن يعثر عليه على الإطلاق، كما أن المجتمع الذى يضحى بالمرأة من أجل راحة الأسرة لن يصل إلى راحة الأسرة.

-٥-

رأينا فى الفصول السابقة ما أدّت إليه التجزيئية من متاعب ومشكلات للفرد العربىّ. فقد أحدثت فصلاً قاطعًا بين الرجال الذين يملكون أفكاراً بلا عواطف، والنساء اللواتى يملكن عواطف بلا أفكار. وقد رأينا أيضًا مدى نسياننا لغاية المجتمع الأساسية التى هى (الإنسان) حتى بتنا لا نبنى المجتمع من أجل الإنسان وإنما نضحى بالإنسان من أجل شكلٍ قائمٍ من أشكال هذ المجتمع.

ومن ثم، فإن أول حلّ نقترحه أن ننظر إلى الموضوع نظرة موحدة فلا نعتبر الأخلاق موضوعًا مثاليًا وإنما نربطها ربطًا مباشراً بحاجاتنا الإنسانية ووظائف أجسامنا. ولا نجعل للشكل القائم للمجتمع قيمة مقدّسة بحيث نضحى بالإنسان من

أجله، فالإنسان هو القانون الذى ينبغى أن نلاحظه فى بناء المجتمع والأخلاق، وبالتالى فإن علمى الأخلاق والاجتماع ليسا علمين نظريّين يستمدّان أسسهما من مصادر مثالية، وإنما ينبغى أن يمتزجا بعلم الحياة امتزاجًا تامًا.

إن المضمون الحرفىّ لحكمنا هذا يتضمن الدعوة إلى شكل جديد من أشكال المجتمع ينظم الأخلاق تنظيمًا عمليًا واقعيًا مستمدًا من إمكانياتنا الطبيعيّة وقد تضعنا هذه الدعوة إزاء مشكلات محرجة، غير أن هذا الإحراج إنما ينشأ فى ظلّ نظامنا الحالىّ فحسب، وهو نظام يستند فى أساسه إلى اختلال كما يمكن أن يستند كرسىّ يصنعه نجّار غير كُفْءٍ إلى اعوجاج فادح فى أحد قوائمه بحيث لو أردنا إقامة ساق مستقيمة مكانها لانهار الكرسىّ كله. وهذا ناشئ عن أن تصميم الكرسىّ قد أخذ الاعوجاج بعين الاعتبار وعدّل بقية القوائم بالنسبة إليه. إن هذه الحالة لا تجعلنا نحكم بأن الاعوجاج شرط أساسىّ فى تصميم كل كرسىّ، فإنّ من الممكن أن نصنع كرسيًا آخر تكون قوائمه كلها مستقيمة. ومن ثم فإن الانهيار إنما يقع فى حالة الكرسىّ المغلوط فى تصميمه فحسب، وهذه حالة تصبح فيها الاستقامة خطرة. إن الاستقامة لا تكون خطرةً إلا فى وضع غير مستقيم شأنها فى هذا شأن الخير الذى يلوح مخيفًا فى وضعنا الحالىّ.

إننا نودّ فى ختام هذا البحث أن نرفع ولو صوتًا واحدًا يطالب بنظام اجتماعى مستقيم، لا ينشأ فيه الانهيار عن غير عوامل الانحراف والشذوذ، نريد مجتمعًا تتنفس فيه الطاقة الإنسانية المبدعة وتخصب وتمرع، مجتمع يرتبط فيه القانون والأخلاق والعمل جميعًا بالحاجة البشريّة، فهذا هو المجتمع الأفضل الذى ينبغى أن نتطلع إليه. وإذا كنا لا نأمل أن نبلغه سريعًا، فيكتفى أن تشتعل فى أعماقنا هذه الثقة العريضة الراسخة بأننا سائرون إليه.

ولن يطول الانتظار.

بغداد (٩٥٤)

المرأة بين الطرفين
السلبية والأخلاق

لم يزل موضوع المرأة مجالاً عاطفيًا، تتناوله الأقلام فى كثير من الانفعال على أسلوب يبتعد عن الموضوعية وحكمة التجرّد من الأهواء. فالمعتقدات الفرديّة والآراء الاجتماعية المتجمدة والعواطف توشك أن تجعل الموضوع شاقًا على الباحث، فلا يأمن حين يتناوله من أن يقع فى مزلق اجتماعىّ، أو أن تلتهمه سورة عاطفية جارفة تتدخل فيها تيارات تجاربه الشعورية الخاصة، وقد توقعه لفتةٌ هنا والتواءةٌ هناك فى هاوية سياسية أو دينية. وما هذا إلا لأن موضوع المرأة لم يخرج بعد عن أن يكون موضوعًا أخلاقيًا، وكل موضوع أخلاقىّ لابدّ أن يمسّ، من جهاته المختلفة، شتى نواحى الحياة السياسية والدينية والاجتماعية فى المجتمع الإنسانىّ، ولا شىء أصعب على الباحث من معالجة قضايا الأخلاق، لأن كلّ فرد فى المجتمع يعدّ نفسهُ، بمعزل عن ثقافته، مصدر ثقة فى هذه القضايا، ومن ثم يتحول الموضوع إلى حقل العواطف وتنتقل قضايا الأخلاق إلى حيزّ الشعور، ولعلّ أبرز دليل على هذا التحوّل الخطر ما نراه من أنّ القانون الذى يحكم القضايا النسائيّة يستمدّ كثيراً من موادّه من العرف المحلىّ دونما نظر إلى المنطق. والعرف، لو دققنا، قانون غُفْل يتألّف من تراكم العادات والعواطف عبر العصور فى بيئة ما، وهو بهذه الصفة يخرج بالضرورة عن النطاق المفروض للقانون.

على أن المصاعب الأخلاقية ليست هى الوحيدة، فثمة مصاعب أخرى تعترض السبيل، منها أن أغلبية النساء فى هذه البلاد لم تصل إلى مرتبة الوعى الثقافىّ الكامل الذى يتيح لها أن تدرك الواقع المرير الذى تتخبط فيه. والحق أن اللحظة التى يشعر فيها الإنسان بأنّه مغبون هى لحظة حاسمة فى تاريخ تطوّره على أنّ المرء لن يشعر بالظلم حتّى يذوق بعض الحريّة، وفى قضايا الحريّة يبقى الوسط نقطة قلقة لا سبيل إلى ثباتها، فالمرء ينزع إلى أن ينال حريّته كاملة وكأنّه يقول: «لا نصف حريّة أبداً.. إما الحريّة كلها أو لا..»

وثمّة صعوبةٌ أخرى تضعها فى سبيل التطور طائفة من المتعلمات ذوات الكبرياء والحساسية. فنحن هنا إزاء حالة نستطيع أن نسمّيها «بالتغطية النفسيّة» وهى حالة

شائعة مثالها تلك الفتاة التى تمنعها كبرياؤها من أن تعترف بأنّها تسلك وفق خطة أبيها أو أخيها، فتروح توحى إلى نفسها بأنها تتصرّف وفق مبادئ شخصيّة. وكثيراً ما رأينا الحجاب يصبح مبدأ تدعو إليه فتاة حسّاسة تتهرب من مواجهة كبريائها المطعونة وكأنّها تقول: «إن كنا لا نستطيع تحقيق ما نرغب فيه، فلنرغب فيما نستطيع تحقيقه». وهذه فى نظرنا أخطر حالة تتعرّض لها المرأة، فهى تفقدها قوّة الكفاح وتطوى نفسها على جرح غائر.

أما العراقيل التى يبثها الرجل المعاصر نفسه فهى، فيما يبدو لنا، تنبع من اعتقاده أن تحرّر المرأة سيسلبه جانبًا من حرّيته هو، ولعلّه يؤمن أيضًا بأنّ قضيّة التحرر تهمّ النساء وحدهنّ لأنّ فوائدها ستقتصر عليهنّ، ومن ثم فهو، إن لم يعارض، يتخذ موقفًا سلبيًا. ولعلّه واضح أنّ هذه العقيدة بفرعيها تتضمن فصلاً قاطعًا لعالم الإنسان يشطره إلى شطرين: نساء ورجال ويجعل للحريّة مدلولين، مدلولاً نسائيًا وآخر رجاليًا، وقلّ فينا من يريد أن يلتفت إلى أن عبوديّة المرأة لابدّ أن تقابلها عبوديّة مساوية فى حياة الرجل، ما دام الرجل والمرأة يعيشان متعاونين فى بيئة واحدة، والحقّ أنه ليس معقولاً ولا منطقيًا أن يعيش هذان الكائنان معًا ثمّ يكون أحدهما حرًا تمام الحريّة والآخر مستعبدًا تمام الاستعباد. وهذا لأنّ عبوديّة هذه لابدّ أن تؤثر فى حرية ذاك. ولا مفرّ من هذا.

-٢-

وأول ما يهمّ هذا البحث أن يقرّره أن تاريخ المرأة قد كان حتى هذه اللحظة تاريخًا سلبيًا، ونحن لا نحتاج إلى أن نذهب بعيدًا لإثبات هذا، فالأدلّة ترقد حولنا وتكاد تختلط بالهواء الذى نتنفسه. وليس من داعٍ إلى أن نلجأ إلى النصوص القانونية وإنما يكفى أن نلقى نظرةً عابرةً حولنا لنرى إلى أىّ مدىً بلغت استهانة الذهن العامّ بالمرأة. والواقع أن تاريخ العبوديّة الإنسانيّة لا يشتمل على صفحة أشدّ سواداً من هذه الصفحة فنحن هنا إزاء حرمان تامّ من كلّ حقّ من حقوق الحياة. وقد فقدت المرأة تدريجيًا كل ما تملك حتى قيمتها الإنسانيّة. ويبدو هذا فى أشياء تمرّ بنا فى حياتنا اليومية دون أن نفطن إلى دلالتها البعيدة. من ذلك مثلاً الفرق فى المرتبة بين صلة العمومة وصلة الخؤولة. فالمجتمع يجنح إلى اعتبار العمّ أقرب إلى الإنسان من الخال، وفى هذا دلالة أكيدة على أن الأب يعتبر أهمّ من الأمّ على الرغم من أنّ قيمتهما الوراثية متساوية تمام التساوى. ومن هذه المظاهر التى يمكن أن نستخلص

منها استهانة المجتمع بالمرأة أنّ السيّدة المتزوجّة ما زالت تُعتبر أهمَ من الفتاة الآنسة، فهى تتمتع بمزايا كثيرة وتنال احترام الناس، أفلا يدلّ هذا على أن قيمة المرأة فى عرف المجتمع ليست بشخصيتها وثقافتها وسلوكها وإنما تأتيها هبة من زوجها؟ وهذا ينزل بها إلى مستوى السلبيّة ويقتل طموحها، فإذا كانت الشخصيّة تُكتسب بمجرد الزواج فلا عجب فى أن يصبح العمل الوحيد الذى تسعى إليه هذه المسكينة هو الزواج، والمرأة وفق هذا الرأى العجيب ليست أكثر من مرآة تعكس مجد غيرها.

أما من الوجهة الاقتصادية فالرجل المعاصر عندما يشكو أنّه يعول المرأة، إنما يؤكد ضآلة قيمتها فى نظره.لأن هذه الشكوى تتضمن معنى غريباً، لو تأملنا، وهو أنّ عمل المرأة من ولادة وإرضاع وتربية وخياطة وكنس وغسل وطبخ وكىٍّ وغير ذلك، يبدو للرجل وكأنه لا يستأهل قيمةً اقتصاديةً تعادل قيمة عمله هو فى المعمل والحانوت والبرلمان. وهو يتغافل عن أن هذا التوزيع فى العمل لابدّ أن يستتبع توزيعًا فى المال، فإذا كانت المرأة قد أخذت على عاتقها أن تقبع فى المنزل وتنجز هذه الأعمال الشاقّة بينما يخرج الرجل ليكتسب المال للأسرة، فإنّ هذا لابدّ أن يفترض حقًا مساوياً للمرأة فى هذا المال الذى يكسبه الرجل، على ألاّ يستتبع هذا منًّا من الرجل من أىّ نوع، باعتبار أنّ المرأة لو أرادت أن تؤدى هذه الأعمال نفسها خارج منزلها لنالت عليها أجراً. هذا ما نسيه الرجل تمام النسيان حتى أصبح يحسب أنه يتكرم بالمال على مخلوقات عاجزة لا عمل لها، وما يهمنًا فى هذا هو أن نستخلص الحقيقة الأخلاقية وهى أنّ عمل المرأة المعقّد يبدو للرجل بلا قيمة. وهذا أعجب العجب.

وهناك جهةٌ ثالثة نستطيع أن نستفيد منها فى إدراك تفاهة المرأة فى مجتمعاتنا. تلك هى جهة اللغة العربية، فإن أبسط دراسة اجتماعية للألفاظ والقواعد تدلّنا دلالة موضحة على أن هذه لغة قوم يستهينون بالمرأة. فالتقديم فى النحو هو دائمًا للمذكر على المؤنث. والتغليب يذهب فى هذا مذهبًا يحتم تغليب مذكرٍ واحد على أى عدد من الإناث ولو بلغ الملايين. والضمائر المفردة تُستعمل سخاءً للتعبير عن جماعة الإناث فى بعض النصوص المشهورة، ومما يلفت النظر فى اللغة كلمات مثل «الأميّة» ومعناها الجهل بالقراءة والكتابة، وقد نُسبت إلى الأمّ. أما قولهم «شاعرٌ فحل» فهو ينمّ عن قيمة الفحولة ويتضمن أيضًا الاستهانة بالأنوثة، وإلى هذه الاستهانة ترتكز كلمة «فحل» فى قوّتها. ونظنّ هذه الأمثلة تكفى ونرجو أن يتاح لنا التفرّغ لإفراد بحث حول هذا الموضوع فى فرصةٍ أخرى.

هذه الاستهانة بقيمة المرأة وعملها قد استتبعت حرمانها من الملكية الخاصّة. ولسنا نقصد أن نتحدّث الآن فى الملكية الاقتصاديّة، فلعلّها قد حرمت من الملكية فى جهات أخرى أهمّ. هنا الوقت مثلاً، فماذا تمتلك المرأة من هذه الثروة التى يبقى المفروض أن أبناء آدم يستوون فى نصيبهم منها؟ لا شىء فى الواقع.فلقد ألقيت على المرأة أعمال فادحة تستغرق العمر كله، بينما انصرف الرجل إلى القراءة والبحث والفنّ والتأمّل العقلىّ والتخصص فى العلوم أو حتى إلى العبادة المسرفة التى هى أيضًا مظهر من مظاهر الشخصيّة فى إنسان مخيّر. والعجيب أنّ أغلب الناس يعتقدون أن أعمال المنزل أمر قضته الطبيعة على المرأة، وكأنها جهزّتها بمؤهلاّت فى هذه الجهة وجعلت فى جسمها أعضاء خاصّة تهيّئها لإحسان الطبخ والخياطة وغسل الملابس ومسح البلاط، ونحن نسمعهم يتحدثون كثيراً عن عمل المرأة الطبيعىّ، ويدهشنا أنهم يقصدون به هذه الأعمال التى ذكرناها، وكلّها مما لا تُنكر مواهب الرجال فيه، فكم فيهم من طبّاخ وخيّاط وكنّاس.

على أن الحرمان من المال والوقت أقلّ غرابةً من حرمان آخر يصيب المرأة، ذلك هو حرمانها من أن تملك اسمًا خاصًا كما يملك الرجل، فالمرأة- عند الغربيين لا عندنا- تتبع أباها فى اسمه ما دامت آنسة، ثم تفقد هذا الاسم عندما تتزوج وتُلحق باسم زوجها، فإذا طلّقها هذا الزوج لسبب من الأسباب عادت إلى اسم أبيها، ثم يتاح لها زواج ثانٍ فيتغير اسمها رابع مرّة، وهذا إن لم يكن محزنًا فهو مضحك. وإن من حقّ هذه المخلوقة أن يكون لها اسم ثابت فتتبع اسم أبيها كما يصنع الرجل، والاسم الثابت يشبه أن يكون اعتزازًا من الإنسان بشخصيته وماضيه وعمله، فلابدّ أن يكون الأصل فى حرمان المرأة الغربية من الاسم حرمانها من حق بناء ماضٍ تكسبه بالعمل الشريف. وإلحاق المرأة باسم زوجها لو تأملناه تحقير لها، ولو أن رجلاً حمل اسم زوجته لاستهزأ به الناس وأهانوه، وإنما خضع الملايين لهذا العرف لأنهم لا يريدون أن يفكروا فى أسباب الظواهر وإنما يستسلمون بلا تدبر لكل ما هو شائع.

أما الحرمان من الأولاد الذين يحقّ للأب أن ينتزعهم فور بلوغهم سنًّا يستطيعون فيها الاستغناء عن حضانة الأمّ فهو فى نظرنا أقسى أنواع الحرمان وأكثرها بعدًا عن المنطق.

ولابدّ لنا ما دمنا نقرر بعض جوانب الغبن فى حياة المرأة أن نشير إلى الإلزامات الأخلاقية التى قيّدت بها دون الرجل. فمن دراسة عاداتنا الاجتماعية

نستطيع أن نستخلص أنّ للأخلاق مدلولات نسائية خاصّة تختلف عن مدلولاتها الرجاليّة. هناك مثلاً صفة (الكرم) التى ينبل الرجل بها ويرتفع، فهى حين تصل إلى المرأة تصبح خلّة مذمومة، وإنما المستحسن فى عرفنا العربىّ أن تكون المرأة «بخيلة» ومن هذا قول الطغرائى فى مدح جماعة:

الجود والإقدام فى فتيانهم والبخث فى الفتيات والإشفاق

وقد يكون الأصل فى هذا الاعتبار ما أشرنا إليه من أن الرجل يعتبر المال ماله وليس من حقّ المرأة أن تجود به. وهذا يعيدنا حيث كنا.

وهناك حالة ثانية يتضح فيها الفرق فى الاعتبارات الأخلاقية بين المرأة والرجل. وهى حالة الحداد. فعندما يموت ميّت تُلزم ابنته وأخته وأمه بحداد صارم يتضمن ملازمة البيت ملازمةً تامّة، ولبس ثياب سود كاملة، بينما يترك أخو المتوفّى وابنه وأبوه أحراراً فما ينتهى مجلس الحداد حتى يخرجوا عن السلوان، وهم مخيّرون حتى فى لبس ربطة العنق السوداء. والمعنى فى هذا التفريق واضح وهو قائم على عين أساس الغبن الذى أشرنا إليه. فالمقصود أن تلازم المرأة منزلها أطول مدّة ممكنة وأن تقتصد فى شراء الملابس حيث يكفى للحداد ثوب واحد أسود لا داعى لتغييره.

-٣-

أما الجهة الأخلاقية من حياة المرأة فهى تحتاج منّا إلى وقفة أطول، فالحرمان هنا لابدّ أن يكون الأصل فى كل حرمان آخر أُنزل بها، وكأن هذه الجهة هى الجهة النظريّة فى الموضوع. وأساس الخطأ فى الأمر أن القانون الأخلاقىّ النافذ فى سلوك المرأة يفقد الشرط الأساسى فى كل قانون أخلاقىّ، ذلك الشرط الذى يجعل من الممكن أن نحكم على إنسان بالفضيلة وعلى آخر بالرذيلة. والحقيقة أننا نستطيع أن نجد بعد قليل من التأمّل الصافى، أنّه لا معنى لأىّ قانون خلقى لا يقدّم للمرء حريّة كاملة على مخالفته، وذلك لأن كل قانون أخلاقىّ إنما يكتسب قوّته من افتراض حريّة الناس فى اتبّاعه أو مخالفته، ومن هذه الحريّة وحدها تنبع أخلاق الناس، وهى التى تجعل الخلق قابلاً لأن نقضى عليه بالثواب أو الإدانة. وهذا يتضمن أن نقول إنه لو احتوى كل قانون أخلاقىّ على وسائل للتنكيل بمن يخالفه لفقدت الأخلاق قيمتها وأصبحت معنى قَسْريًا لا فضيلة فيه.

ولكى نوضح معنى رأينا هذا، نمثّل بحالة إنسان يصدق لأنّ الكذب يعرّضه لموت أكيد، فمثل هذا الإنسان لا يمكن أن يعدّ صدوقًا لأنّ صدقه كان ضرورةً لا مفرّ منها. وتلك حالة يفقد فيها الصدق فضيلته. وإنما يمتدح الصدق حين يكون المرء مخيّرًا تمام التخيير بين أن يكذب أو أن يصدق دون أن تحتم عليه الضرورة حالةً معينّة. أذكر أننى سمعت رجلاً يتحدّث مرّة فى اشمئزاز عن أولئك الذين يأكلون السمك دون أن يتذكروا كيف تتلوى السمكة وهى تُذبح على الشاطئ؛ قائلاً إن هذه الصورة تجعله يمتنع عن أكل السمك، وقد صدف أن كانت للرجل أخت ساذجة فاندفعت وقالت له: «ولكنك لا تطيق لحم السمك. لقد كنت تكره رائحته منذ صغرك». فما كاد يسمع هذه العبارة البسيطة حتى انزعج وانتهر أخته فى محضر الضيوف، وليس السبب لو تأملنا إلا أن هذه العبارة جعلت فضيلته تظهر بمظهر الضرورة. فما كادت تعلن أنه يكره مذاق السمك حتى فقد فخره بالامتناع عن أكله ثواب الاختيار، وانتقل إلى مرحلة الإلزام.

والواقع أننا نستطيع أن نستخلص قانونًا صغيرًا نصّه (أنّه كلمّاكان الخلق الإنسانىّ إلزاميًا قلّ ميل المجتمع إلى اعتباره فضيلة). وكأن الفضيلة تصرخ أنها لا تستحقّ الامتداح إلا إذا كان صاحبها مخيّرًا. فلا أخلاق مع القيود إطلاقًا، ولكى نستطيع أن نفترض وجود الخُلُق، لابدّ لنا أن نفترض حريةً كاملةً فى السلوك وبالتالى فإنّ من لم يستطع ارتكاب الشرّ لم يستطع ادعّاء الخير.

ولو نظرنا، وفق هذا الرأى إلى حالة المرأة لانتهينا حتمًا إلى أنّها لم تصل بعد إلى المرتبة التى تستطيع معها أن نطبق عليها قانونًا أخلاقيًا من أىّ نوع، فهى اليوم مقيّدة تقييدًا يردّها إلى حالة من السلبية تجعلها مجرّدةً من أى نوع من أنواع الخلق. أو أنها ممنوعةٌ بالقوّة من أن تكون لها أخلاقٌ معينة نستطيع أن نحكم عليها. إنها ليست خيّرة لأن خيرها إلزامىّ، وهى ليست شرّيرة لأن ما ترتكبه من شرّ ليس إلا نتيجةً لما سنسميّه «استهواء القيد» ونقصد به ذلك الإغراء القوىّ الذى تملكه الممنوعات، ففى كل قيد استهواء خطر يدعو الإنسان المقيّد إلى أن يكسره ويخرج عليه. وليس لنوع القيد تأثير يذكر فى موقف المقيّد، فكل قيد يستهوى حتى إذا كان مفيدًا. وأغلب الظن أن سبب الاستهواء فى حالة التقييد الأخلاقىّ أنّ فى كلّ تقييد اتّهامًا ضمنيًا بسوء الخلق يستدعى الضبط والمراقبة. وكأنّ كل قيد تهمة بإمكانية الشرّ. ولعلنا قد لاحظنا جميعًا أن الأبرياء الذين يُتهمون بسوء الخلق ينتهون غالبًا إلى

أن يسوء خلقهم، وتعليل هذا أنَّ البراءة تتألم من الاتّهام إلى درجة تُولّد فيها ميلاً غامضًا إلى تحقيق هذا الاتّهام. ولعلّنا إنما نتمسّك بالأخلاق لأننا نحسّ بعذوبة الشعور بالبراءة والنقاء، فماذا يحدث لنا حين نُتّهم زورًا بما لم نرتكب؟ الأرجح أننا نتعرّض إذ ذاك إلى ما حدث لتلك الفتاة التى اتهِّمت وهى طفلة بسرقة عقد ذهبىّ وعوقبت عقابًا قاسيًا دون أن تستطيع إثبات براءتها، فلمّا كبرت وجدت نَفْسَها منساقة إلى السرقة على الرغم من أنّها لا تحتاج إلى المسروقات. ولعلّها كانت تفلسف موقفها فى أعماق نفسها قائلة: «إنهم يعتبروننى لصّة على كل حال.. فمم أخاف؟ ولم لا أتمتع بالمسروقات على الأقل؟» وهذا منطق البراءة المظلومة.

على أن للتقييد ضررًا آخر ينشأ عن أن الخلق المقيّد محكوم عليه بالضرورة أن يفقد ثوابه النفسىّ ومن ثم غايته. فالتقييد يُفقد الإنسان لذة الشعور بالقدرة على الاختيار والسطوة على مصيره الأخلاقىّ، بينما يصحب الشعور بالحريّة إحساسٌ بفيضٍ من القوة يتدفق من أعماق النفس ويدفع الإنسان إلى التخلق، ونحن نستطيع أن نصوغ قانونًا خُلقيًا مؤداه أنّه بمقدار الإحساس بالاختيار، يكون الثواب النفسىّ على العمل. فهذا الإحساس هو المفتاح السحرى للقضيّة، ومثال هذا أن نقارن بين حالة محسن يتطوّع بمائة دينار للمحتاجين مدفوعًا بعطفه عليهم وحبه للخير، وحالة رجل آخر وجد نفسه فى حفلة خيريّة تطوّع فيها أصدقاؤه كلّ بمائة دينار فاضطرّ بدافع الخجل أن يشاركهم الإحسان، ففى حالة المحسن الأول ينتهى الأمر إلى السعادة والرضى النفسىّ، أما المحسن المضطرّ فيخرج ساخطًا ولعلّه يقسم ألاّ يحضر حفلات خيريّة فى المستقبل. وهذه حالة لم يعد فيها المحسن فاضلاً، وهى حالة المرأة التى يفقد خيرها حريّته ويصبح إجباريًا. ولهذا يستحيل أن تحسّ المرأة بالمشاعر الكريمة التى يحسّ بها رجل فاضل لا يمنعه مانع من أن يكون شرّيرًا وإنّما يجد فى الخير ملاذًا عذبًا لنفسه الطيّبة المتدفقة. وهكذا يصبح على المرأة أن تحتمل الخير دون ثواب نفسىّ، وهذا أشقّ ما يمكن.

-٤-

هذا كلّه ينتهى بنا إلى إدراك السبب فى أنّ المرأة قد بقيت طيلة هذه العصور فى حالة من السلبية الكاملة التى تجعل كل حكم أخلاقىّ عليها غير ممكن. فقد انتهى بها القسر والإلزام إلى أن تكون حياتها سلسلةً طويلةً من الامتناعات عن السلوك فلم

تتصف بأيّة أخلاق إيجابيّة. وقد أدّى بها احتفاظها بطاقتها النفسيّة الخصبة فى أعماق نفسها إلى أن تستعيض عن السلوك بقناع خارجىّ، المقصود فيه أن يكون درعًا واقيًا يحمى هذه الأعماق المشلولة من أن تلوح كسيرة سلبيّة لا كيان لها. وعلى هذا القناع انصبّت الأحكام الخلقية.

والحق أنّ أغلب الأحكام قد دأبت على تناول النتائج بمعزل عن الأدب فدرستْ سلوك المرأة بمعزل عن الإلزامات الفادحة التى تقيدها، وبحثتْ عن الأخلاق فى حياة مخلوقةٍ لا حرّية لها من أىّ نوع، وتطلّبت الشخصيّة حيث لا توجد إرادة، والتمست حاضراً حيث لا يوجد ماضٍ ولا تاريخ. وهذا قد كان موقف طائفة كبيرة من الفلاسفة والأدباء والمفكرين وهو موقف غير علمىّ تنقصه الرصانة والاتزان. فلا أخلاق من دون حرّية كاملة فى السلوك، ولا شخصية من دون أخلاق رصينة تدرك ذاتها، ولا إنتاج فى أى حقل من دون شخصية كاملة العمق واسعة الجوانب، نفاذة، تشخّص ما تريد. وهذا لأن الحرّية هى التى تنتج الأخلاق، والأخلاق هى التى تنتج الشخصية، والشخصية هى التى تنتج الفنّ والفكر والإنسانية.

والحقيقة أن سلوك المرأة فى مثل هذه الظروف لا يمكن أن يكون على غير ما نراه اليوم فى الطبقات الجاهلة، فهى لا تزيد على أن تكيّف نفسها للحياة فى مثل هذا المحيط القاسى الذى لايحميها وإنما يعاملها فى قسوةٍ شديدة. وفى ظل هذا الضغط المستهين اضطرّت المرأة إلى أن تتخلى عن فضائل الحرّية جميعًا، لأنها أدركت بفطرتها أنّ الخير الذى يهب نفسه ليس إلا ترفًا يلذّ للأحرار من الناس، أما المستعبدون فإن التخلّق يسلبهم آخر ما يمكن أن يحلموا به من حقٍّ فى الحياة. وهكذا اضطرّت المرأة إلى التخلى عن كثير من «الترف» الأخلاقىّ الذى يجمّل الحياة ويمنحها الخصوبة والامتداد والعمق.

وقد كانت متعة الصداقة أول ما فقدت المرأة من هذه المظاهر الأخلاقية المترفة. فالمرأة لا تقدر اليوم على الصداقة. وقد أفقدتها الإلزامات الأخلاقية المتعسفة هذه المتعة الإنسانيّة العذبة التى يزداد استمتاع الإنسان بها كلّما اتّسع فهمه وتركزت شخصيته الاجتماعية وثقافته. ذلك أن الصداقة تقتضى قبل كل شىء «الحرية» فى منح المودة، إنها فيض فى شخصية الإنسان يجعله يطفح حتى يغمر إنسانًا آخر، وهى

فى هذا كالكرم تمامًا فكما أن الكريم يبذل ماله إرضاءً لدافع لا يقاوم فى أعماق نفسه،كذلك يبذل الإنسان الكامل الشخصية حبه لصديق أو أصدقاء. والمرأة تشعر أنها لا تملك شيئًا تفيض به على الآخرين لإنها لا تملك الحرية ولا الثقة بالنفس وهى بخيلةٌ بالمودّة، شحيحة باللطف لأنّ رصيدها من الشخصية ضيق ومحدود تعيش فيه عيش الكفاف، فماذا تستطيع أن تمنحه للأصدقاء؟ لا شيء. وهى فى حالتها هذه أشبه ببركة ضحلة لا تستطيع أن تطفح. وإن على أية بركة أن تكون نهراً عظيماً لكى تستطيع أن تغمر الوديان.

هذا الرأى يجعل الصداقة بذلاً نفسيًا يستكمل به الإنسان شخصيته ويتم شعوره بالحريّة، والمرأة فى ضعفها وقلّة ملكيتها تحرص على القليل الذى تملكه حرص البخيل، وهذا أيضًا سبب ما نراه فيها من بخل ملحوظ فى كل جهة من جهات حياتها. فهى تخشى الإنفاق وكأنّ فيه منبع خطر يتهدد مستقبلها وهذا موقف طبيعىّ يتخذه المستضعفون المسلوبو الحقوق عادة، إنّه ردّ فعل دفاعىّ تلتزمه عدم القدرة إزاء القوى المحيطة بها، ولو راجعنا التاريخ الإنسانىّ لوجدنا أمثلة كثيرة لهذه الأساليب الدفاعيّة فى الطوائف الصغيرة المضطهدة التى عاشت فى بيئات قاسية فقلّما انتهى الأمر إلى غير البخل والأنانية والضعف والحقد والحسد وغير ذلك مما يشكو المفكرون وجوده فى المرأة. وعلى هذا التحليل نستطيع أن نقول إنّ كل خلق إنسانىّ ردىء ينشأ عن شعور بالوحدة وفقدان الحماية الاجتماعيّة، اللهم إلا إذا كان سببه طمع متأصل فى النفس وجشع وشراهة.

ولعل القدرة على الصداقة ليست أعظم ما فقدت المرأة طيلة عصورها السلبيّة، فمن بين المزايا التى خسرتها شىء آخر أهمّ هو الشخصية الأصيلة المتفردة، التى تتميز عن سواها بالفروق الفرديّة، ولقد بات فقدان المرأة لهذا التمييز الفردىّ أمرًا مشهَرًا يشكو منه المفكرون شكوى متصلة لا تخلو من الازدراء. ولعلنا قد سمعنا جميعًا بذلك الحكم المشهور «إنى أعرف رجالاً كثيرين ولكنى لا أعرف إلا امرأة واحدة». وهو نصّ على الفكرة الدائرة حول تشابه النساء وكونهنّ نسخًا متعددة من شخصيّة واحدة. وهذا قريب من الحقيقة للسبب عينه، فمن دون حريّة فى السلوك لابدّ أن يصبح الناس متشابهين، لأنّ الحريّة هى التى تطلق المواهب والإمكانيات والقوى من عقالها فى أعماق النفس. وليست الشخصية إلاّ محصلة هذه الأشياء بمجموعها،

ولا تتكون الفروق الفرديّة الخلقية بين الناس إلا إذا انطلقت هذه القوى من عقالها واتجهت. أما الغرائز والعادات الفطرية فهى عينها فى الناس كلهم، ولا شكّ فى أن كل امرأة تشبه كل امرأة أخرى فيها. وقد قلنا إنّ المرأة لم تبدأ بعد بالسلوك لأننا حكمنا عليها بالسلبيّة، ومن ثمّ فما وجه انتظارنا فروقًا خلقيّة بين النساء؟ ووفق أىّ قانون نطلب إلى المرأة المستعبدة الجاهلة أن تملك آراء وأصالة وشخصيّة؟ والحقّ أنّنا إذا اطّرحنا السلوك الخلقى من حياتنا الإنسانيّة لم يبق منا إلاّ ما هو متشابه فينا جميعًا من غرائز وعوامل طبيعيّة وصفات فطريّة وغير ذلك مما تملكه المرأة كما يملكه الرجل.

وقد استتبع فقدان الشخصيّة مظاهر سلبيّة أخرى منها ضعف الشعور بالمسئولية الأدبية خارج الحدود الفرديّة الضيّقة. فما المسؤولية، لو فكرنا، إلا شعور بقوّة فائضة تجعلنا نحسّ أنّ فى طاقتنا أن نساعد الآخرين ونسيطر على ظروفهم ونحميهم. والمرأة لا تشعر بهذه القوّة لأنّها كانت دائمًا محميّة يكفيها أخوها وأبوها شرّ الحيرة ومتاعب العزم والإرادة، فهما يقرران لها كل شىء، وقد مضى أمرها على هذا قرونًا حتى لم يعد فى وسعها أن تبتّ فى شىء وأصبحت تشكّ فى قدرتها.

وأغلب الظن أنّ هذا العجز عن الشعور بالمسؤولية هو العامل الرئيسىّ فى أن النساء يتكلمن بسرعة تفوق سرعة كلام الرجل، حتى دلت إحصائية أميركية على أن عدد الكلمات التى ينطق بها رجل فى دقيقة أقلّ من نصف عدد الكلمات التى تنطق بها امرأة. فالرجل يتكلم ببطء لأنه يحتاج إلى أن يزن كلماته قبل أن ينطق بها، وهو يدرك أنّ العبارات الطائشة قد تؤدّى إلى نكبات أحيانًا، ولذلك يسوقه إحساسه بالمسئولية إلى التأنى فى الكلام. أما المرأة فتكاد الألفاظ تفقد فى كلامها معانيها لانعدام شعورها بالمسؤولية. والحقّ أنّه كلّما كان المضمون الذى يحاول الإنسان نقله بالألفاظ إلى الآخرين أعمق وأدقّ، زادت حاجته إلى التأنى فى صياغة العبارات. ومعنى هذا أنّ للشخصيّة تأثيرًا مباشرًا فى سرعة التكلم.

وسنكتفى بهذه الأمثلة على الأثر العملىّ للتقييد فى حياة المرأة، ونرجو أن نكون أوضحنا وجهة نظرنا حين نعتبر المرأة لم تبلغ بعد مرتبة يحقّ لنا فيها أن نصدر عليها أحكامًا أخلاقية فلا أخلاق يملكها من لا حريّة له، وعلى هذا أفلم يحن لهذه الملايين من النساء أن تقف وتطلب إلى المجتمع أن يمنحها الحقّ فى تكوين أخلاق؟

بعد هذا الاستعراض السريع لمختلف المشاكل فى موضوع المرأة يقوم أمامنا سؤال خطير ينصبّ عليه أشدّ الاهتمام اليوم. السؤال عما ينبغى للمرأة أن تصنع الآن إزاء هذه الحالة، أتقبع فى منزلها وتنتظر حتى تتحول فى بطء شديد من مرتبة السلبيّة إلى مرتبة الأخلاق لتنزل بعد ذلك إلى الحياة العامة؟ أم تبدأ بالعمل حالاً فتنال حقّ التمثيل البرلمانىّ لتطالب بحقوقها بنفسها تمثّلها نخبة من المثقفات نوات الاستقلال الاقتصادىّ والعاطفىّ؟ وبذلك تضمن لنفسها انتقالاً أسرع إلى المرتبة الفعّالة؟ إننا نجنح إلى الأخذ بالرأى الثانى لأسباب مختلفة: أحدها، أن حقّ التمثيل النيابىّ أمرٌ لا علاقة له بالثقافة، فإنّ مليونين ونصفًا من نساء العراق يملكن الحقّ فى أن يكون لهنّ صوت فى مجلس يمثّل شعبًا ديمقراطيًا. هذا فضلاً عن أن النزول إلى ميدان الحياة سيكون دواءً فعّالاً فى مداواة السلبيّة التى قسرت عليها المرأة، وهى سلبيّة تنتقل عدواها بالضرورة إلى الرجل، ومن المؤكد أن كل امرأة مستعبدة فى العراق يقابلها حتمًا رجلٌ مستعبد.

أما الاعتراضات التى يصيح بها المترددون من الناس فلعلّ أقواها حدّة الاحتجاج بأن المرأة لا تملك مواهب عقلية لأنّ التفكير يلوح وكأنه خاصّة رجاليّة. ولسنا نريد أن نردّ على هذا الاعتراض بتعداد الأسماء النسوية التى ظهرت فى مختلف حقول الفكر، لأنّ قليلاً من المنطق، وشيئًا من العلم بقوانين الوراثة يضع فى أيدينا أدلّة من نوعٍ أقوى. فليس من المنطقى أن تكون المرأة مصدر الحياة الأول دون أن تملك مواهب وخصائص عقلية تورثها الأجيال التى تنجبها. وإن من المستحيل أن نوفّق بين حقائق علم الوراثة وهذا الحكم الجارف الذى لا يستند إلى أساسٍ علمىّ، فالطبيعة أحكم من أن تقصر القدرة على إيراث المواهب العقلية على الذكور حذراً من أن يجىء نصف المواليد إلى هذه الحياة بلا مواهب عقلية. وهذا لأن الأجنّة تكتسب خصائصها العقلية والنفسيّة من كلا الأبوين على غير تعيين، فماذا يحدث لو أخطأ جنين ذكر فورث خصائص أمّه العقلية؟ وكيف تسلك الطبيعة فى حالة تصرّ فيها مولودة أنثى على أن ترث خصائص أبيها؟ هذه حاسة غير مقبولة لأنها تترك الوراثة للمصادفات.

ومن الاعتراضات الشائعة شيوعًا عظيمًا اليوم قولهم إنّ سعادة المجتمع تقتضى تقسيم العمل فيه، وقد قسّم العمل وخُصّت المرأة بأعمال المنزل، بحيث إذا

أرادت المرأة أن تخرج إلى الحياة وتنال حقوقها تعرّضت الأسرة إلى الانهيار. وهذا الاعتراض الغريب يتغافل عن الغرض الأول الذى بنيت من أجله المجتمعات وينسى ما هو مفروض فى المجتمع الصالح. فما هذا المجتمع؟ ولماذا اختار أفراده أن يضحى كل منهم بجانب من حريّته ليعيش فيه؟ الجواب أنّه إنما قام لتهيئة الحدّ الأعلى الممكن الذى يكفل للأفراد أن يعيشوا ملء مجالاتهم النفسية، ويستغلّوا أقصى ما ركّبته الطبيعة فى أعماقهم من مؤهلات روحية وعقلية.

وعلى هذا فما عذر مجتمع يضحى بنصف أفراده بدعوى المحافظة على راحة النصف الثانى؟ إنها حالة عجيبة لا يتقبلها علم الاجتماع من الوجهة النظرية. لأنّ المعنى الكامن وراء هذه التضحية يدلّ على أننا قد خططنا المقاييس قبل وجود الإنسان الذى نستمد منه هذه المقاييس. وسننّا الخطط للمجتمع دون أن نستند إلى حاجاتنا وإمكانياتنا. وهكذا وصلت المرأة متأخّرة إلى المجتمع، فيما يلوح، فلم يزد الذين سنّوا القوانين على الانحناء فى أدب جمّ قائلين: «يا سيّدتى. يؤسفنا أننا قسمنا العمل قبل حضورك. وقد خصصناك بالكنس والرش والطبخ والخياطة». وهذا مثل أن يقول الإسكافىّ لزبونه: «يا سيدى لقد صنعتُ لك الحذاء قبل أن أقيس قدميك، ولا عليك إذا دميت قَدَماك». ولسنا ندرى إن كان قد آن للإنسانيّة أن توسّع حذاءها الضيّق.

أما الاعتراض بأنّ الرجل نفسه لم ينجح فى الحياة العامّة ومن ثمّ فإنّ هذا يستتبع الفرض بأنّ المرأة لن تستطيع هى الأخرى أن تنجح، فهو فرض يتضمن الاعتقاد الشائع بأن طاقة المرأة مشابهة لطاقة الرجل. وهذا ليس ثابتًا. فنحن إذا سلّمنا بالفوارق الجنسيّة بين المرأة والرجل كان لابدّ لنا أن ننتظر اختلافًا نوعيًا بين مواهب الجنسين. ولا شكّ فى أنّ التفكير النسوىّ سيكون وجهة نظر جديدة بالنسبة إلى التفكير الإنسانّى. والحقّ أننا نستطيع أن نقول إن مجال المرأة أشبه بمناطق فى العقل البشرى لم تُكتشف بعد ولم تُستغلّ. إنها قارة كاملة جديدة لا نظن كشفًا آخر سيعادلها فلا شىء أروع ولا أوسع ولا أعمق من الطاقة التىّ ركّبها اللّه فى الإنسان فليكن هذا الإنسان قانوننا الأعظم الذى نقيس وفقه عدالة نظمنا وقوانيننا.

بغداد (١٩٥٣)

مآخذ اجتماعية
على حياة المرأة العربية

ليس هذا الفصل دراسةً فى فلسفة الحياة الاجتماعية وإنما هو بحثٌ فى المدلولات الفكرية لحياة المرأة حاولت فيه أن أحلل الأزياء- همَّ المرأة العربية الأكبر- إلى مضمونها الروحىّ وأربطه بذهنها وحياتها الاجتماعية والقومية. ولقد يبدو أول وهلة أن الزىّ الإنسانىّ عرَض خارجىّ لا يرتبط بأعماق الإنسان. غير أننى لست من أنصار هذا المذهب. وإنما أدين بأن كل مظهر من حياة الإنسان مرتبط بصميم روحه، فالحياة مترابطة موحّدة لا تمكن تجزئتها. والملبس يؤثر فى العقل ويحدث تغييراً فى روح الإنسان. وعندما تختار المرأة العربية اليوم لنفسها أن تكون متبرّجة مبالغة فى الأناقة، فهى بذلك تصدر على ذهنها وروحها حكمًا قهّاراً يزجّ بها فى ظلمات فلسفية وفكريّة لا حصر لها. وأبرز هذه المسالك المظلمة أنها تخلى حياة المرأة من فكرة الحريّة إخلاءً تامًا.

ولكى نوضح معنى حكمنا هذا لابدّ لنا أن نقول بدءًا بأنّ هناك خطأ عامًا فى تعريفنا للحريّة؛ فنحن ننسب إليها مواقف ليست منها فى شىء مثل أن نقول إن المرأة قد تحرّرت ونريد بذلك أنّها أصبحت قادرة على الخروج والدراسة فى الجامعة والعمل فى وظائف الدولة، فإن هذا الحكم يتغافل عن أصناف العبوديات التى تعشش فى روح المرأة وتسيّر عقلها. إن فتاة الجامعة والوظيفة ما زالت تحمل فى عقلها ونفسها نظرة الازدراء المهينة التى كان المجتمع يحدجها بها فهى أسيرة وإن حسبت أنها حرة. أما التعريف الحق للحرية، فى نظرنا، فهو سقوط القيود والأغلال عن الذهن الإنسانىّ بحيث يقوى على فرض نظرة جديدة أصيلة إلى الأشياء كلها، ويستطيع أن يغيّرها وفق حاجاته الروحيّة. فإذا وجد خطأ أو قبحًا أو ضرراً استطاع أن يحتج عليه ويرفضه ويغيّره إلى ما ينفع الحياة الإنسانيّة ويخصّبها ويجمّلها. إن الذهن الحرّ يدرك أنّ ما هو شائع ليس صحيحًا دائمًا، ومن ثمّ فهو قادر على أن يتخطّى هذا الشيوع المضلّل ويفرض موقفًا جديداً ينفع المجتمع ويدفع بالحياة الإنسانية إلى آفاق أعلى وأرحب. والمرأة، مع الأسف، ما زالت تفتقد هذه النظرة الحرّة إلى الأشياء، فليس لها من الحريّة التى تتغنّى بها إلاّ قشورها ومظاهرها.

لقد تركت الشخصيّات النسويّة فى كتاب (ألف ليلة وليلة) نموذجا سيئًا للمرأة العربيّة، هو نموذج الجارية التى لا يهمّها إلا لباسها ولا ترى فى نفسها أكثر من متعة للرجل. تعيش بغرائزها وعليها أن تكون جميلة وأن تسلى الرجل تسلية سطحية عابرة وتطهو له الطعام السائغ. وهذا النموذج ما زال المتحكم فى حياة المرأة العربيّة لم يغيّره خروجها إلى الحياة العامة قطعًا، وكل ما تغيّر فى المرأة أقوالها. فقد بتنا نسمعها تتحدّث عن دور اجتماعىّ عظيم تؤديّه، وخوض لمختلف مجالات العمل والبناء، وتحرر من عبودية القرون المظلمة. غير أن صميم حياة المرأة يكذّب هذا ويبطل أثره. إنّ فى وجودها تجزيئيةً واضحة تفرّق بين القول والعمل، بين النية والتطبيق، بين الفكر والحياة. وما زالت المرأة تحيا بعواطفها وغرائزها وحدها، منحها الله الذكاء والعقل والإبداع فلم تستعمل منها شيئا وبقيت أشبه بدميةٍ مثلها الأعلى الأناقة المسرفة، وبذلك جحدت عطاء ربّها وجحدت المجتمع وجحدت ذاتها.

ولعلّ خير بداية نفتتح بها دراستنا لحياة المرأة العربية أن ننظر فى المجلاّت التى تسمّى نفسها نسائية فماذا سنجد فيها؟ إنها فى أغلب الحالات مجلاّت أزياء لاتجعل للمرأة هدفًا أبعد من ملابسها وحقائبها وأحذيتها. وهذه المجلاّت تعامل المرأة الحديثة معاملة جوارى ألف ليلة وليلة، فتكتب لهنّ أمثال هذه العناوين المهينة: «سيّدتى ماذا تلبسين فى رحلة بحرية؟ أو «فساتين للصباح» أو «تسريحات للشعر بعد الظهر» أو «بأية ملابس تظهرين فى حفلة العشاء؟» فما تلبسه المرأة فى الصباح يختلف عما تلبسه فى المساء، وما يلبس فى حفلات الرياضة يختلف عما يلبس بعد الظهر، وثياب المنزل تختلف عن ثياب النوم، ولضفاف البحر ملابس خاصة، وعلى المرأة المتوسطة أن تكون لها ملابس لكل هذه المناسبات وأن يكون لها أكثر من واحد لتستطيع التغيير والتبديل، وقد بلغت سطحية العقل ببعض النساء أنهن لا يكررن لبس الثوب الواحد مرتين، مع الالتفات إلى أن لكل ثوب عِقدًا خاصًا به وأقراطًا وأحمر شفاه ينسجم معه وحذاءً وحقيبة. واختصاراً للموضوع تجد المرأة أنها إذا أرادت أن تكون أنيقة كما تدعوها المجلات والإذاعات فسوف تدرك أن الحياة كلها لاتكفى للأناقة، أما العقل فيتقاعد منسيا تحت الغبار الكثيف وأما الروح فينحط مستواه ويقتله المظهر فلا يبقى منه إلا خواءً فارغًا.

وما المدلول الفكرى الذى يختفى وراء هذه العناية المسرفة بالمظاهر؟ إن معناه أن الجمال الإنسانى قد أصبح من التكلف والتعقيد بحيث لا يمكن تحقيقه إلا بتبديد

الوقت وهدر الطاقة وقتل الروح، ولاينبغى أن تسمح المرأة الحرة أن يجعلوا جمالها كلفة روحية وعقلية باهظة تنفق عليها من حساب إنسانيتها وتفقد فى سبيلها حريتها وكرامتها. والواقع أن النظرة التى تجعل اكتمال حياة المرأة بالملابس الكثيرة نظرة تجعل الجمال مرادفًا للأناقة وهما فى واقع الأمر ليسا مترادفين مطلقًا، وما الجمال وما الأناقة بالمعنى الروحى؟ أما الجمال فهو ملك للوردة الحمراء المشتعلة بالحرارة واللون والخصوبة على غصنها اللدن. والوردة لا تتأنق، الجمال ملك للفراشة التى وهبها الله ألوانها الباهرة ولم تضع على شفتيها أحمر الشفاه، ولم تزجج حاجبيها بالقلم الأسود، الجمال ملك لفتاة ذكية العينين بسيطة المظهر يشع وجهها عطفًا وحنانًا وكأنها تريد أن تحتضن الوجود كله وتغمره بمشاعرها الكريمة، وهذا الجمال المرهف العذب مبذول زهيد الثمن تملكه كل فتاة دون أن تضيع وقتها فى أسواق الملابس وعند الخيّاطة الجاهلة، إنه جمال ينبع من الروح الكبيرة المستوعبة والذهن الحر والمرن والقلب النابض الرقيق، وهو جمال الخلق الكريم، والخشوع لله والنزاهة وكبر النفس، وهذا الجمال لا علاقة له بالملابس والحلاّق، فتعريفه أنه البساطة الإنسانية والفطرة كما خلقها الله حيةً روحيةً متفتحة.

وأما التأنق فما أتفهه وما أشد إذلاله لروح المرأة، التأنق هو الوسائل المصطنعة التى يظنونها تؤدى إلى طريق الجمال، أو لنقل إنه الجمال المزيف المصنوع بالوسائل الآلية، فبدلاً من أن تعتمد الفتاة على غريزتها الأنثوية ومرونة ذهنها وسعة ثقافتها وجمال روحها نجدها تعتمد على كثرة ملابسها والتصنع فى شعرها، وبدلاً من أن توسع آفاق فكرها بالمعرفة والعلم تلجأ إلى التبرج والتغنج والملابس القصيرة الضيقة التى تبرز أعضاء الجسم كما تبرز أجسام الجوارى فى سوق النخاسين، فالتأنق شر عظيم يحيق بذهن المرأة ويقتل روحها ويذل عقلها لأنه يمد مظهرها على حساب ذهنها ويكر بها إلى العصور الغابرة حين كانت المرأة تباع وتُشترى فى قصص ألف ليلة.

وقد تظن الفتاة أن تبرجها شىء ظاهرى لا يمس عقلها فهى تستطيع أن تكون حرة الفكر رغم إمعانها فى الأناقة وإسرافها فى التصنع، وهى فى هذا مخطئة لسببين اثنين: أولهما، السبب البسيط وهو أن التأنق يكلف المرأة من الوقت ما لا يُبقى لها مجالاً لبناء ذهنها وروحها وشخصيتها. والسبب الثانى أشد تعقيدًا ومضمونه أن لكل عمل يقوم به الإنسان آثارًا فكرية وروحية بعيدة المدى. إن أعمالنا تؤثر فى عقولنا وأرواحنا وتعيد صياغتها، فإذا لم يتحكم العقل فى سلوكنا تحكم سلوكنا فى عقلنا،

وأول نتائج هذا التحكم أن التأنق يذل المرأة ويقتل كبرياءها، وأساس هذا الإذلال أن إقامة أسس الأناقة على كثرة الملابس وعلى الحلاق يشعر المرأة بأن الجمال هو الشيء الذي ينقصها لا الشيء الذي تملكه، فإذا أرادت أن تكون جميلة وجب عليها أن تكافح في سبيل ذلك فتعمل ليل نهار في استكمال ذاتها الناقصة، ومعنى ذلك أن التأنق يقوم بدءًا على الإقرار بأن المرأة لا تملك جمالاً وإنما هي ناقصة وعليها أن تصنع الجمال صنعًا لتجتذب عيون الرجل، فالتأنق إكمال لنقص بخلاف الجمال الذي هو فيض من السحر والعذوبة يطفح ويتدفق ويغمر الحياة كلها، التأنق نقص والجمال فيض، وذلك هو الفرق الفلسفي بين حالتين تفقد المرأة في أولاهما كل شيء وتضطر إلى الكفاح، وتمنح في الثانية خصبًا وعذوبة وكمالاً، وفي ظل الأناقة يصبح الجمال الفطري عاطلاً من القيمة، فإن الجميلة كالقبيحة مضطرة إلى أن تكون أنيقة وأن تضيع وقتها في هذه التوافه فكم تخسر المرأة حين تطرح الجمال وتتمسك بالأناقة.

وطريق الأناقة، كما يعلم كل إنسان، طويل مديد كله عقبات فأول ما تحتاج إليه المرأة في ذلك أن يكون لها وفر من المال يفيض عن حاجاتها الضرورية،فالغنى المتوسط شرط من شروط الأناقة، أما الجمال فكلنا يعرفه فقيراً متواضعًا لا يملك شيئًا، إنه منحة الطبيعة المعطاء للفتاة الرقيقة البسيطة، والمرأة الأنيقة يجب أن تملك ثيابًا كثيرة وملحقات لا حصر لها، ولا يخفى على أحد أن مؤسسات الأزياء قد عقّدت هذه الأشياء تعقيداً مسرفًا، فالحرص على أبسط مستوى في هذا يقتضي مالاً كثيراً، ومن ثم فإن مبدأ التأنق- حين يصبح هو القانون النافذ في المجتمع- يحرم نساء الطبقة الفقيرة أن يكن جميلات وبذلك يصبح الجمال حكرًا تملكه الطبقة المرفّهة وحدها، وفي ذلك إذلال للفقر وللفتاة الفقيرة، فالتأنق ضرب من الطبقية الاجتماعية، بينما الجمال ديمقراطي شعبي مشاع يملكه الكل ولايشتريه المال والغنى، والجمال في هذا شأنه شأن العناصر الخيِّرة في حياتنا جميعًا فمثله في شيوعه العقل والخيال والفضيلة، فإن كل هذه الأشياء العظيمة لا تشترى بالمال وإنما هي منحة الله للفرد يملكها الفقير والغني معًا، فمن الخطأ أن يتبنى المجتمع مبدأ التأنق الذي يفرض الانحراف على طبقات الشعب.

إن مدلول هذا كله هو أن الأناقة ترفع الجمال إلى مستوى الأشياء الباهظة الثمن، وفي هذا ما فيه من الإذلال لكل فرد في المجتمع، ومن ثم يصبح التأنق انحرافًا في تعريف الجمال يقسِّم المجتمع إلى طبقات ويجعل الثورة التي نتغنى بها مجرد

ألفاظ على شفاهنا لا تطبيق لها ولا حياة فيها، والثورة كل ثورة، لو أمعنا النظر، مناقضة للأناقة المسرفة، الثورة طريق الفقر والتواضع والبساطة، والأناقة درب الأغنياء يفرشونه بالحرير والعطور والذهب، وهذا الذى نقوله ليس مجرد حكم شعرى منمق، فلو زرنا الاتحاد السوفييتى موطن الثورة الشعبية لرأينا النساء بسيطات الملبس مسترسلات الشعر لا يعرفن التأنق، وإنما تأتينا هذه الأناقة الشائهة من بلاد الاستعمار والرأسمالية فى الغرب وهذه حقيقة لا نكران لها، ومن العجب أننا لانتدبرها مطلقًا.

وبعد أن درسنا كيف يذل التأنق المرأة بأن يجعل الجمال كفاحًا مريراً بدلاً من أن يكون طبيعة وفيضًا، وبعد أن لاحظنا كيف تذل الأناقة الشعب بأن تقسمه إلى طبقات متمايزة، نأتى إلى جناية أخرى تجنيها الأناقة المسرفة على الإنسانية. وتلك هى الجناية على الوقت الذى هو ثروة الأمة، إن الأناقة النموذجية التى تدعو لها مجلات المرأة تقتضى من الوقت ما لاتتسع له الحياة الإنسانية، فلقد تربّصت بهذه المجلات عدة أشهر ذات مرة وأحصيت مجموعة الأشياء التى تحتاج إليها المرأة لإنجاز الأناقة المثلى فوجدت الحياة كلها لا تكفى، لقد حقَّروا المرأة بأن جعلوا شعرها النموذجى تعقيدًا عاميًا لا يحققه إلا الحلاق الذى يهينها بإجلاسها تحت المجفف ساعتين ليصفف شعرها تصفيفا مصطنعًا، وقد فرضوا عليها العناية ببشرتها نصف ساعة كل مساء، وربع ساعة للأهداب، وكذا من الوقت للأظفار، ووقتًا للعناية بالكفين والقدمين وتمارين رياضية لتنحيف الخصر وأخرى لمنع تجعدات الوجه وتمارين استرخاء وحمامات بخار، وكل هذا يأكل وقت المرأة وعقلها ولا يبُقى منها جانبًا للشعور الإنسانى وإنما يحولها إلى دمية أنيقة لا روح لها، حركاتها آلية، وبسماتها مصطنعة، إن الوقت الثمين الذى يضيع عند الخياطة كان يمكن أن ينفق فى إسباغ الحب على أب شيخ مريض أو زوج مرهق، أو طفل يحتاج إلى التوجيه، وبدلاً من أن تذهب الفتاة إلى الحلاق تستطيع أن تطالع كتابًا يبنى عقلها ويهدى روحها، وبدلاً من أن تذهب إلى خبير التجميل تستطيع أن تنتمى إلى جمعية تخيط الملابس للاجئين وتكسو طفلاً عربيًا عاريًا، إن وقت الفتاة هو ثروة الأمة وهى لا تدرى، فكم ساعة من الوقت يكتسب المجتمع لو حذفنا الحلاق من حياة النساء؟ والشعر المسترسل الطبيعى هو الجمال الحق فيه روحانية وجمال وبساطة، ووراءه قيم اجتاعية عالية لأنه لا يكلف وقتًا ولا مالاً ولا يذل روح الإنسان.

وخلاصة الرأى، أن الأناقة مستوى من الجمال لا يوصَل إليه إلا بإضاعة الوقت الكثير النافع الذى كان ينبغى إنفاقه فى جهات أخرى ولايصح للمجتمع أن يرفع مستوى الكماليات بحيث تصبح قاتلة للحياة نفسها. إن المقياس الأعلى هو الإنسان وخصب روحه وقوة انطلاقه نحو المستقبل الأسعد. ذلك مقياس كل شىء ومنه الجمال.

* * *

والأناقة بما فيها من تكلّف وصناعة تفرض على ذهن المرأة صنوفًا شتى من العبوديات تعمل فى حياتها وهى خانعة راضخة لاتحتج ولا تقوى على الاعتراض، إن دور الأزياء تحمل سيفًا بتارًا وترفع سبابتها آمرةً ناهيةً فتصيح بالمرأة: البسى هذا واخلعى ذاك، فلا تزيد المرأة على الرضوخ الخانع دون أن تفكر لحظة واحدة فى رفض هذه الأوامر. وفى أحيان كثيرة تأمر دور الأزياء بما هو مضر أشد الضرر، والعجيب أن المرأة تقبل وتسكت فكأنها منومة لا قدرة لها على إنقاذ نفسها كتلك الطفلة التى كانوا ينومونها تنويمًا مغناطيسيًا ويسقونها ماء الملح زاعمين لها أنه مشروب حلو فتشربه خاضعة مصدقة مع أنه ملح صافٍ. ومن أبرز هذه الأوامر المتعسفة التى قضت بها دور الأزياء وأشقت بها حياة الملايين من النساء فى العالم، لبس الكعوب العالية، وهى بدعة ظالمة لم يعد الناس يلاحظون ما فيها من هوان وشر لطول ما ألفوها. والمألوف الشائع يُسكت العجب ويمُيت الاحتجاج لأنه يتحول إلى عادة مقبولة، ولعمرى كم من امرأة فى العالم قد سألت نفسها: لماذا ألبس حذاءً ذا كعب عالٍ يضايقنى فى المشى ويضر باستقامة ساقى؟ وكم امرأة قد صنعت شيئًا فى مقاومة هذا الطغيان المذل؟ أما الأضرار المادية والروحية التى ينزلها الكعب العالى بالمرأة فهى كثيرة سنحصيها وندرس صلتها بوضع المرأة الفكرى العام:

وأبسط وجوه الضرر التى ينزلها الكعب العالى هو الوجه الصحى. فإن الله قد خلق القدم مسطحة لحكمة تنسجم بها القدم مع الجسم فيساعده ذلك على الحركة والحياة والنمو. وما أظن أى إنسان متعلم يقوى على مناقشة هذا، فالصحة تتطلب أن نلبس الكعب الواطئ، والمشية الطبيعية التى تساعد الجسم على الرشاقة والجمال هى مشية تنبسط فيها القدم ويرجع الصدر إلى وراء. وكل امرأة سليمة لم تشوه الأباطيل ذهنها تعترف بأن السير بهذه الكعوب عسير مزعج. وأعجب العجب أن هناك سيدات تبلغ بهن عبودية الذهن أنهن يزعمن أن الكعب العالى أسهل فى المشى عليهن من

الكعب الواطئ. وهن يناقشن فى ذلك متحمسات فما مدلول هذا؟ مدلوله الواضح أن طول ما ألفن هذا القيد قد أمات إحساسهن الطبيعى وجعلهن يدافعن عنه كما تدافع المرأة الصينية القديمة عن الأربطة الجارحة التى يربطون بها قدمها لتبقى صغيرة. إن الأسر فى هذه الحالة قد أصبح عادة. ولعل ذلك يشبه موقف ذلك العبد الذى تعلم أن يضربه سيده حتى إذا كف يومًا عن ضربه استاء وضاق وشعر أنه ناقص، فالدفاع عن الكعب العالى من هذا الصنف، وأبسط وسيلة لإثبات هذا أن نسأل رجلاً أن يلبس الكعب العالى ويسير به نصف ساعة وسيرى معنى ما نقول. فإن السير بالكعب العالى يكاد يكون مستحيلاً. وأنا شخصيًا لم أستطع حتى اليوم أن أحتمله. والمرات القليلة التى أرغمت فيها على لبسه كانت أتعس أوقات عمرى، وقد شعرت خلالها بازدراء فكرى لنفسى وحنق غاضب على الذين وضعوا للمرأة هذه العبودية المرهقة، وبقيت أتساءل عن السبب الذى يوجب على المرأة هذا العذاب فلم أهتد مطلقًا اللهم إلا أن الإنسان الشرير الذى ابتدع هذا الكعب قد ارتجله ارتجالاً دون أية فائدة اجتماعية للمرأة، وقد أرادوا بذلك أن يفرضوا علينا بطء الحركة وقلة الحياة.

ويتبع السبب الصحى فى ضرر الكعب العالى سبب جمالى فنى يتطلبه الذوق السليم. لأن الكعب العالى يضفى التصنع والتكلف على مشية المرأة فتموت الروح الإنسانية الحرة التى خلقت لتكون كريمة منطلقة تفرض ذاتها على كل شىء. وإنما سعادة العقل والروح فى أن يكون الجسم حرًا مرتاحًا غير ذليل. والكعب العالى يقتل الروح ويذلها لأنه يفرض علينا أن ندوس طبيعة أجسامنا دون سبب وجيه. فلماذا ينبغى أن تتصنع المرأة فى مشيتها؟ قالوا إن ذلك مقياس الجمال ولذلك جعلوه النمط، ولكن من وضع هذا المقياس للجمال؟ أما الطبيعة فإن مقياس الجمال عندها هو انسجام أوضاع الجسم وحركاته مع وظائفه التى يؤديها فالحركة الحرة المنطلقة التى لاتتعب الجسم وإنما تنسجم مع بنائه هى الحركة الجميلة دائمًا. إن الجمال هو انسجام أجسامنا مع الحركات التى تؤديها، فإذا أردنا إطلاق أعلى قابلياتنا الفكرية والروحية فإن علينا أن نقوم بالحركات الطبيعية التى تلائم أجسامنا فبذلك تنمو وتزدهر روحنا ونملك الحرية والجمال، والكعوب العالية تقتل الحركة الطبيعية قتلاً وتذل الجسم لأنها تفرض عليه حركات مصطنعة، ولعله لايخفى أن التصنع بالمعنى الفلسفى إذلال للجسم والعقل، وإنما الكرامة الفكرية فى أن نكون طبيعيين نؤدى أعمالنا ونحن أحرار فى حركاتنا نغدو ونروح فى خفة ورشاقة وحرارة.

وثالث وجوه الضرر الكامنة فى الكعب العالى الوجه النفسى، فالكعوب العالية تعذّب المرأة وتحرمها السعادة بالشمس والحركة، إن جوهر الحياة هو قدرة الإنسان على الحركة فمن التحرك تنبعث البهجة وينبثق الرضى النفسى العميم، والمرأة لا تقدر على الحركة المنطلقة الطبيعية فإذا همت بالوقوف والسير خطوات شعرت بقدمها تقيدها وتفرض عليها الترنح فى السير، والتعب والتكلف، ولقد تعلمت المرأة ألا تكون حركاتها متحمسة مبتهجة وإن كانت لا تلاحظ ذلك، إنها قد فقدت القدرة على التعبير بالحركة وألفت فقدان بهجة التحرك وفرحة الانطلاق، وكم من امرأة ماتت حماستها وفرحتها بالشمس والحياة وهى تسعى فى الطريق بقدمين ذليلتين مربوطتين. تريد أن تنطلق مع عقلها وروحها وتتحرك مع المتحركين فتشدها رجل أسيرة وضعوا لها كعباً أحمق لا معنى له ولا فائدة ولا جمال، إن سعادة المرأة مثل سعادة الرجل أن تعبر عن نفسها بالحركة والحياة، أما الرجل فقد كان كريماً عزيز النفس فلم يستطع أحد أن يضع له مسماراً فى أسفل قدمه، وأما نحن النساء فقد قبلنا الذل وسكتنا على أن نسلب الحرية والحياة، أمرونا بالتصنع فلم نحتّج وسألونا أن نعذب سيقاننا وظهورنا فخنعنا. وأعطونا الهوان فقبلنا، وبذلك فقدنا بهجة العيش وقُهرت روحنا وأصبحنا كالدمى التى تحركها خيوط.

ثم نأتى إلى الضرر الرابع للكعب العالى وهو ضرر منظور إليه من وجهة النظر القومية. فقد فرضت الثورة الاشتراكية العربية على المرأة أن تكون فرداً عاملاً فى المجتمع شأنها فى ذلك شأن الرجل، والفرد العامل يحتاج ما يحتاج إلى الحركة فى العمل والتوجيه، وهذه الكعوب العالية تمنع المرأة وتفرض عليها بطء الحركة والتعب الدائم مع التصنع المقيت فى المشى مما يتعارض مع صفة الفرد النشيط العملى، ونحن اليوم فى عصر البناء، عالمنا العربى متأخر يحتاج إلى سواعدنا كلنا فى مختلف الحقول بينما نصف المجتمع مربوط القدم يكاد يكون مشلولاً، والواقع أن الكعب العالى لايتفق مع روح المرأة الثورية العاملة أى اتفاق لأنه يمنع من الحركة ويفرض على المرأة البطء، ولاشك فى أن الأذهان المريضة التى ابتكرت هذه البدعة أول مرة قد هدفت إلى أن تمنع المرأة من أن تسير نشيطة حية كما يسير الإنسان السليم وإنما تتهادى كالمتعب السئم، وهذا من مظاهر عهد العبوذية التى عاش فيها المجتمع قديماً حيث كانت مقاييس الجمال النسوى تؤدى جميعاً إلى إبقاء المرأة مشلولة قاصرة اليد والعقل. وتلك هى العهود التى كان المثل الأعلى للمرأة فيها أن تكون مدللة ناعمة تأكل

وتنام الضحى وإذا سارت وئيداً تجر أذيالها الطويلة من البطء والفراغ، ولعل المجتمع الغربى يظن أنه قد تخلص من هذه النظرة إلى المرأة، ولكن ذلك ظاهرى وحسب، والكعب العالى أبرز مثال. نعم خرجت المرأة الغربية إلى العمل ولكن روحها ما زالت ذليلة ومقاييس الجمال القديمة ما زالت نافذة فى حياتها، وها هو الكعب العالى يصنع شراً مما كانت الذيول الطويلة تصنعه، فالذيل الطويل يعرقل السير فقط أما الكعب العالى فهو يعرقل السير ويذل الروح الإنسانية فى الوقت نفسه، لأنه كما قلنا يحول بين الجسم وغريزة الحركة والحياة والانطلاق.

وآخر صنوف الضرر التى ينزلها الكعب العالى بالنفس الإنسانية هو الجانب الأخلاقى فى الموضوع، والكعب العالى، بالمعنى الفكرى، مضر بأخلاق المرأة يسىء إليها ويلوث نفسها. ويرجع سبب هذا إلى أن طائفة من النساء يلبسن الكعب العالى لأنهن قصيرات القامة فيحاولن بالكعب أن يتطاولن لعلهن يساوين الطوال والطويلات، ومن سوء الحظ أن طول القامة اليوم يعد من مقومات الجمال، وذلك هو الذى يدفع بالقصيرات إلى التطاول، كما يدفع الطويلات إلى أن يكن أطول مما هن عليه. وأول ما نلاحظه فى هذا الباب أن كل محاولة من المرأة لإسباغ طول غير حقيقى على قامتها إنما هو كذبة على الطبيعة وخداع للعقل والنفس، إن على الفتاة القصيرة أن تشحذ ثقتها بنفسها وتعتز بطولها دون أن تلوث نفسها بالكذب والتطاول، فقد خلق الإنسان كريماً ومن كرم الذات أن نعترف بأبعاد حقيقتنا ونتقبل واقعنا صادقين نزيهين فلا نكذب على الناس وعلى أنفسنا، ولا نلجأ إلى أساليب مذلة نطيل بها قامتنا بالتزييف والتصنع. والواقع أن كون الكعب العالى وسيلة من الكذب والنفاق يجعل فيه ضرراً أخلاقياً واضحاً، فالخلق الإنسانى ليس شيئاً نظرياً وإنما ينبغى أن يشمل الحياة كلها فنصدق فى أعمالنا وأحاديثنا وواجباتنا. والكعب العالى كذبة تريد بها بعض النساء أن تخدع المقابل فتوهمه أنها أطول قامة مما هى عليه فى الواقع، وكل كذبة تلوث النفس الإنسانية لأنها تذلها. وسبب إذلال الكذب للإنسان أنه يهدم الثقة بالنفس، وعندما تدرك المرأة أنها ترتفع على أطراف أصابعها وتحتمل الألم والتلف لتتطاول تشعر بالهوان وازدراء والنفس دون أن تدرك شعورها أو تشخصه، إن احتقار الذات، فى هذه الحالة، غير واعٍ وهو ينزل بشخصية الفتاة الضرر دون أن تدرى، وتلك بداية غلطة روحية عظيمة تفقد المرأة ثقتها بنفسها، والثقة بالنفس كنز الإنسان الأعظم ينبع منها الذكاء والبطولة والعظمة، ولا أظن أية امرأة يخطر لها بأن الكعب العالى يسلبها

شخصيتها الروحية والفكرية. وذلك أنه يشعرها أنها لم تخلق طويلة بالقدر اللازم وأن الخالق سبحانه وتعالى قد أساء إليها وحقّرها بالقصر غير المقبول فلابد لها من إضافة يسبغها عليها حذاؤها، إن عليها أن تكون ذات بهتان وتصنّع وباطل لكى تساوى الطوال، ومن هنا ينبع الإذلال والزيف فى شخصيتها.

ولنسأل أنفسنا حقًا: هل ينبغى للمرأة أن تكون أطول مما هى عليه؟ وهل أخطأ الخالق سبحانه بجعلها أقصر قامة من الرجل؟ فى الواقع أن الخالق الكريم قد أحسن صنعًا عندما جعلنا أقصر من أزواجنا وآبائنا وإخوتنا، فإن المرأة تأوى إلى ظل الرجل وتطلب حمايته وحنانه وهى لاتستطيع أن تحيا من دون ذلك. وقد جعلها الخالق أقصر قامة من الرجل لحكمة كريمة، ولو تأمل الرجل دخيلة نفسه لوجد أنه يسعد حين يرى نفسه أطول من زوجته وأخته وبنت عمه. وكذلك تحس المرأة بالرضى النفسى وهى تجد أنها أقصر من الرجال، ومن ثم فإن هذا الكعب العالى غليظ لا فهم له ولا ذوق، إنه تمرد على الطبيعة النفسية للمرأة والرجل، فكم من امرأة تسير اليوم إلى جانب زوجها أو أبيها أو أخيها وهى تبدو أطول منه بالكذب والتصنع؟ ولو كان الخالق يعتبر طول المرأة ضروريا لاستطاع فى يسر وسهولة أن يضع لها عظمًا فى أسفل كعبها بدلاً من الكعب العالى الممقوت، ولكن حكمة الله أوسع من أن ندركها كلها، والخطأ فى الموضوع خطأ البشر. جل الخالق العظيم أن يكون عمله ناقصًا أو غالطًا.

ونختتم حديثنا الذى طال عن الكعب بإلقاء سؤال فنى: هل الكعب العالى جميل؟ وهو سؤال ينبغى لنا أن نتأمله لأن هذا الكعب قد شاع شيوعًا عظيمًا وأقلّ ما يمكن أن يقال فيه أن الحذّائين يرونه جميلاً ويبرزون فنهم فيه، وأن نساءً كثيرات يرين فيه سر الأناقة، فما سر هذا الوهم الجمالى بعد أن شخصنا أضراره المختلفة الكثيرة؟ ولسوف ندرك وشيكًا أن الجمال الواهم فى الكعب العالى ناشئ عن شيوعه فحسب، فهو لم يصبح جميلاً إلا لأنهم فرضوه وعوّدوا العيون عليه، وكل شائع يصبح مقبولاً وكأنه يخدر العقل عن الحكم الصحيح، وخير دليل عى هذا أن أصحاب الأزياء جعلوا ملابس النساء طويلة حتى توشك أن تلامس القدم عام ١٩٤٨، فأصبحنا كلنا نرى الجمال فى تلك الملابس. حتى إذا عادوا وجعلوها قصيرة أصبح القصر يبدو مستساغًا. فالشيوع يُسبغ الرضى على الأشياء المجردة من الجمال فى ذاتها، ومن هنا ينبغى أن نبدأ حكمنا على الأشياء الشائعة، إن علينا أن نحكم العقل فى جمالية الأشياء دون أن نسمح لشيوعها أن يدمغ تفكيرنا ويعطل قابلية الحكم فينا، ولاينبغى

للسيدة المثقفة المستنيرة أن تحكم بأن الكعب العالى جميل بعد أن بيّنا لها عيوبه جميعًا، لأن عليها أن تتذكر أن الشيوع يشل فكرها شللاً كاملاً، فلابد لها، إذا أرادت أن تحكم حكمًا سليمًا، أن ترتفع فوق تخدير هذا الشيوع المضلل وتتجرد من ضَعف العقل أمامه.

* * *

نعود الآن إلى مسألة الأناقة عامةً بعد أن انشغلنا بمسألة الكعب العالى وهو قضية جزئية درسنا وجوه استعبادها لذهن المرأة. ونريد الآن أن نتناول الجانب القومى من مسألة التأنق وهو جانب خطير كل الخطر، وإنى لأتساءل فى بدء وقوفى عند هذا الجانب: كم من ملايين الدنانير تنفق نساء العالم العربى كل عام فى شراء الثياب والأحذية والعطور والمساحيق؟ أحسبنا لو قدرنا ذلك بأربعمائة مليون دينار لما بالغنا. فلو أنزلت كل امرأة نفقات أناقتها إلى الربع لاستطعنا شراء طائرات تكفى لدحر عدونا الأكبر: إسرائيل، وإنى لأندهش أشد الدهشة كيف لا تفكر مجلات الأزياء عندنا بهذا. إننا نستورد مستلزمات الأناقة جميعًا من الغرب تقريبًا: فمن أقمشة إلى جلود للأحذية إلى عطور ومساحيق إلى عقود وأشرطة، وكل ذلك يكلف الدول العربية الملايين الكثيرة كل عام.

والذى يحدث لنا فى هذا السبيل يلفت نظر أى ذهن متأمل لو أراد أن يتدبر. تقضى المرأة أشهراً طويلة تعد ملابسها وملحقاتها حتى إذا أكملت استعدادها تغير النمط فجأة فإذا الملابس القصيرة تتحول إلى طويلة فى الموسم الجديد، وبذلك تضطر النساء إلى التخلص من ثيابهن جميعًا. ولا يتغير الطول وحده عادة وإنما يغيرون أسلوب الخياطة وشكل الخصر. أذكر من ذلك أنهم خطوا لنا منذ سنوات أن تكون ملابسنا ملونة زاهية ذات طبعات كبيرة كل الكبر فامتلأت الأسواق بهذه الملابس وطبلت لها المجلات حتى أصبحت الفتاة التى تلبس ثوبًا بطبعات صغيرة تحس أنها سقيمة الذوق تخالف الشائع، ولذلك اشترت النساء جميعاً ملابس تجارى النمط العام. وفجأة فى العام التالى غيروا الأنماط كلها دفعة واحدة فجاءوا بملابس جديدة طبعاتها صغيرة كل الصغر دقيقة كل الدقة وخياطتها فضفاضة كأكياس الدقيق حتى أصبحت من تلبس ثوبًا له خصر وفيه ورود كبيرة تشعر أنها متخلفة لا ذوق لها. فكانت النتيجة أن الخزانات الملأى بالملابس الأنيقة أصبحت تبدو كالخاوية فما فيها شىء يمكن أن يلبس. وعند هذا ذهبت العشرات والمئات من الدنانير إلى المزابل واضطرت كل فتاة

إلى إنفاق عشرات جديدة لشراء ملابس جديدة. وهل نحتاج إلى أن ندرس نتائج هذا؟ إن معامل الأقمشة فى الغرب المستعمِر تضحك منا وتستعملنا، نحن النساء، فى ضرب الاقتصاد القومى فى العالم العربى. ومعامل الأقمشة لا أخلاق لها وآلاتها الرهيبة بلا قيم ولا إنسانية، إنها تريد أن تبيع وتبيع وليس يهمها فى سبيل ذلك أن تقتل روح الإنسان وتذل كرامته، وهذه المعامل الشريرة الجشعة هى التى تغير الأنماط كل عام، فتصنع دفاتر للنماذج جديدة وهو ما يسمى بالموديلات التى تغمر أسواقنا مثل مجلة (بردة) اليهودية وسواها. وهذه المجلات تفتك بروح المرأة فتكًا ذريعًا، وتؤدى بنا إلى الخراب الاقتصادى الأكيد.

وقد دأبت المعامل على استعمال كل وسائل الإعلام فى بث الدعاية لما تنتج، فهى تأتى بخبراء للملابس يخيطون الأقمشة الجديدة فى أنماط معينة، ثم تقيم معارض للأزياء فتأتى بفتيات جميلات تُلبسهن هذه الملابس وتعرض أجسادهن على العيون كما كانت الجوارى تُعرض فى سوق النخاسين. والمعامل تعطى جوائز على هذا العمل وتبذل آلاف الدنانير فى الإعلان وحشد الجمهور وإغرائه بشتى الطرق، وقد أصبحت أخيرًا تُغرى الإذاعات المرئية بتصوير حفلات الأزياء هذه ونقلها ليراها الملايين. وينتقل الفساد والابتذال إلى داخل البيت العربى، والغرض من ذلك إقناع النساء فى العالم بأنَّ الأزياء قد تغيرت وأنماط الموسم الماضى قد ماتت وحلت محلها أنماط جديدة فعلى المرأة الأنيقة أن تسرع إلى الأسواق تشترى لنفسها ملابس تتفق مع هذه الأزياء. وكل هذا قد أصبح يقع بسرعة وكأنما أصابنا جنون فلا تفكير لنا ولا شخصية.

من كل هذا نرى كيف تُعطِّل الأزياء اقتصادنا القومى فى العالم العربى فالقضاء على هذه البدعة مسؤولية الحكومات الاشتراكية الثورية التى قامت فى ديارنا. وأول واجب يقع على هذه الحكومات أن تحافظ على روح اللباس الشعبى العربى بدلاً من أن نقلِّد فى لباسنا الغرب بدعوى أن أزياءه عالمية، ولكم أحترم الهند فى أنها حافظت على لباسها وصمدت فى وجه الغرب صمودًا رائعًا. فالمرأة الهندية تلبس السارى الهندى الجميل الذى يلفُّ كتفيها ويهبط حتى قدميها فيحفظ كرامتها القومية ويصون عزَّتها النسوية، إن ملابسها هندية وليست أوربيَّة، وهى تلبسها فى وطنها وفى العالم كله، وهى لا تقدس أزياء الغرب، ومحلات الأزياء عندها بلا أية قيمة. فما أروعه مثلاً للمرأة العربية لو أرادت أن تنظر، إن علينا أن نحيى ملابس جداتنا

الطويلة الجميلة التى تصون العفة وتحفظ الجسم من الحر والبرد أجمل حفظ. وفى وسعنا أن نطوِّر هذه الملابس بما يلائم العصر على أن نضع الأنماط فى بلادنا دون أن نستوردها من الخارج. وهذا الإحياء لأزيائنا الشعبية لا يمكن أن يتم إن لم تتعاون عليه الحكومات الاشتراكية العربية، لأن الزى الغربى قد تفشى فى حياتنا شرٌ تفشٍّ، فالتغيير لا يمكن أن يقوم به الأفراد وإنما هو وظيفة الحكومات.

وفى مقابل هذا تمُنع مجلات (برده) وأمثالها من دخول العالم العربى، وتُمنع المجلات والجرائد العربية من نشر أنباء (المينى جوب) كما يسمونها وما أكثر ما تقوم جرائدنا بالدعوة لهذه الأزياء وهى غافلة. ثم تعيد الحكومات العربية النظر فى الإذاعات المرئية التى أفسدت الحياة العربية أيما إفساد، فإن مذيعات التلفزيون قد أصبحن شر نموذج للأناقة المصطنعة تقلدهن تلميذات المدارس وربات البيوت فى نمط شعرهن ولباسهن. وقدكان على الإذاعة المرئية أن تدرك أن المذيعة ينبغى أن تكون مثالاً للحشمة والوقار وبساطة الشعر والملبس لتكون قدوة صالحة للمواطنة العربية العاملة التى يهمها عقلها وبيتها ووطنها وتنفق وقتها فى التعلم والتوجيه والخدمة. فماذا نجد بدلاً من ذلك؟ نجد مذيعات لا همَّ لهن إلا أن يجلسن تحت مجفف الحلاّق يوميًا فالمذيعة تبدو كل يوم بتسريحة شعر جديدة. وما أقبح ما تبدو: إنها تخطئ فى قواعد النحو خطأ شنيعًا مخجلاً غير أن شعرها مجعد منضد حتى تلوح أشبه بالقطة، وهذا مسلك لا يليق بإذاعة حكومية المفروض فيها توجيه المواطنين إلى الصلاح والسداد.

والواقع الذى لا مفر لنا من مواجهته أن الحكومات العربية لا تُدرج إصلاح وضع المرأة ضمن مخططاتها السياسية والثقافية فكأن العامل هو الرجل وحده، أما المرأة فإن وظيفتها أن تخيط الملابس وتجعد شعرها وتطيل أظفارها وتلبس الكعوب العالية. نعم نحن نعترف بأن الثورة لم تفرق نظريًا بين الرجل والمرأة، بل دعتهما كليهما إلى العمل والبناء. إن قوانيننا تساوى المرأة بالرجل، وتتحدث فى إخلاص عن تكوين الفرد العربى رجلاً كان أو امرأة بحيث يعمل فى بناء الأمة العربية وإنقاذها من الاستعمار والتخلف والتمزق، والاشتراكية فى هذا الحديث تعتبر المرأة فرداً عاملاً فى المجتمع عليها ما على الرجل، وكل هذا مقبول، وإنما نعترض على أنه نظرى وحسب، فإن وضع المرأة الحالى لا يعطيها من الفرص أكثر من أن تذهب إلى الحلاق وتتغنج وتحاول الإغراء على كل أسلوب، ثم غزتنا الملابس القصيرة وكنا نأمل أن تردعنا عنها

تقاليدنا الكريمة وحرمة الشرف عندنا، فإذا المرأة تنهار أمام هذا الغزو الفاضح ولا لوم عليها إذا هى انهارت فلست أرى الصحافة والإذاعات إلا مشجعةً جميعًا على هذا الانهيار. لا بل إن الحكومات العربية نفسها تشترى مجلات الأزياء وتملأ بها أسواقنا. وهل المرأة ملك سماوى لتقاوم كل هذا السيل من الإغراء والدعوة؟ إن هناك تخطيطًا عامًا فى مجتمعنا يرسم للمرأة أن تنهار أمام الغزو المادى الغربى. ولو أرادت الحكومات العربية أن تخطط تخطيطًا آخر لاستطاعت، وذلك بأن تمنع مجلات الأزياء الغربية منعًا صارمًا، وتقيم معامل للأقمشة عربية، وتحيى أزياءنا الشعبية وتستعمل وسائل الإعلام فى تشجيع المواطنة العربية على تقليل نفقات زينتها والتبرع بها للمجهود الحربى وللآلاف المؤلفة من اللاجئين العراة، إن كل هذا حرى أن يتم لو شاءت الحكومات العربية أن يتم، ولابد لذلك من تخطيط جديد يعطى للقضايا الاجتماعية قيمتها الكبرى فى الخطط السياسية العامة.

وإنى لأحب أن ألفت النظر فى هذا الباب إلى نقطة جوهرية فى مسألة الأزياء التى نستوردها، هى أن أغلب معامل الأقمشة ومصانع العطور والمساحيق إنما يملكها اليهود فى الغرب. واليهود كما ثبت فى هذا العصر، يسعون إلى أن يسيطروا على العالم ويحكموه بعد أن يقضوا على الحكومات العالمية جميعًا، وأسلوبهم فى السيطرة ذو شقين: أولهما الاستيلاء على المال فى كل بلد ينزلونه، وهذا قد تحقق لهم حيثما وجدوا لأنهم قوم يقيمون تعاملهم على أساس ابتزاز الأموال بوسائل غير مستقيمة مثل الربا[٢] وثانيهما هدم الأخلاق والمثل والقيم والمعتقدات. واليهود يعلمون حق العلم أنهم إذا هدموا الأخلاق تهدمت الشعوب وانهارت أمامهم. قال الشاعر العربى أحمد شوقى:

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن همُ ذهبت أخلاقهم ذهبوا

ومن هنا نصل إلى النقطة الجوهرية فى بحثنا. فقد عمل اليهود على السيطرة على معامل الملابس والمساحيق والعطور وسواها من مستلزمات «الموضة»[٣] وهم بذلك يتوصلون إلى تحقيق الغرضين معًا فيسيطرون على المال ويفسدون الدين والأخلاق. إنهم يعملون على بيع أكبر مقدار ممكن من الملابس ومنتجات الأزياء إلى نساء العالم فكلما غيَّروا الأنماط زادوا النساء شراء وإنفاقًا وتسربت الأموال إلى جيوب اليهود، وهم يحققون أيضًا قتل الأخلاق القومية للشعوب فيشيعون التفسخ وينشرون الشهوات، وإنما الملابس القصيرة ابتكار يهودى، فقد رفعوا أزياء النساء فوق الركبة

ليزول الحياء وتنتشر الرذيلة ويشيع الاختلاط غير البرىء بين الشبّان والشابات وتتهدم الأسرة وتنتشر الأمراض الجنسية ويُبْتَلى الأطفال الأبرياء وينشأ جيل ضائع موبوء مريض. كل هذا يصنعه اليهود ونحن غافلون. والمرأة العربية تسعى إلى حتفها وحتف أمتها، فهل آن لها أن تعرف هذا وتُفيق من أحلامها؟

وفى ختام هذه المحاضرة أود أن أتوجه بنداء إلى المرأة العربية عامة أن تدرك قيمتها ومكانها فى الوجود والحياة وتضع لنفسها فلسفةً جديدة ترفع شأنها وتعطى القيمة الأولى لذهنها وروحها. ولتعلم المرأة أن اللباس عَرَض خارجى أصله الستر ودفع الحر والبرد، وإنما الإنسان بعقله وحديثه وعمله وخُلقه لا بملبسه وحذائه، ومن الإجحاف بمكانة المرأة ومواهبها العظيمة أن تقيم حياتها على مجرد إرضاء الغريزة وتسلية الرجل، فهى أرفع من ذلك وقد أعطاها الله من أصالة الذهن وقوة الروح وإبداع المواهب ما جعل من النساء مبدعات فى العلم والاختراع والفلسفة والأدب والفن جميعًا. وقد ساهمت النساء فى فروع المعرفة كلها فلا ينبغى للمرأة العربية أن تتخلف وتركن إلى غريزتها وعواطفها بأضيق المعانى.

وإنى لأومن إيمانًا كاملاً بدور الرجل فى توجيه المرأة، فإذا كانت فتاتنا العربية متخلفة تعيش بغرائزها دون عقلها وتحيا للأزياء لا للحقيقة فإنما الرجل مسؤول عن ذلك كله، وإنما تتزين المرأة للرجل فلو كانت كل فتاة تجد رجلا تعزّه ويلومها على تبرجها ويعلن ازدراءه له لتركت المرأة التبرج تركًا تامًا. والواقع أن الرجل عندنا متخلف كالمرأة وهو ما زال يحب الفتاة الضعيفة الذهن المثقلة بالزينة المصطنعة التى تلبس له التحتية القصيرة وتجعد شعرها عند الحلاق. فكل ما ذكرنا فى هذه المحاضرة من وجوه التأنق والتبرج ترجع أسبابه إلى المرأة والرجل معًا. والمجتمع كله مسئول. ومن ثم فإن الأناقة المسرفة التى تتصف بها المرأة العربية اليوم ذات دلالة اجتماعية على وضعنا كله، ولن يتغير هذا الوضع بمجرد محاضرة تلقى فى جامعة البصرة، وإنما سيتغير إذا سمعت الحكومات العربية ما نقول واتخذت تخطيطًا عامًا له فلسفة أخلاقية دينية وهدفه المحافظة على أصالة الأمة العربية وحفظ كرامة المرأة ورفع الاقتصاد القومى ومن ثم -بنتيجة هذا كلّه- ضرب إسرائيل.

البصرة (١٩٦٨)

طريق الفرد العربى إلى فلسطين

عندما كان غاندى، زعيم الهند، شابًا يافعًا، تطلع حوله فرأى المجتمع الهندى مغرقًا فى التهاون والتخبط وقلة الشعور بالمسئولية فكتب يقول: «لو وجد فى الهند إنسانٌ واحد طاهر القلب كامل الإيمان لتحررت الهند من حكم الإنكليز». وحين يتأمل المتأمل هذا الحكم أول وهلة يعجب ويتساءل: كيف يجوز أن تؤدى طهارة إنسان واحد من بين مائتى مليون إلى خلاص الأمة؟ وإنما الحقيقة الكامنة فى هذا الحكم هى إيمان غاندى المطلق بالفرد الواحد وبقوة تأثيره فى الجماعة لو استقام وأخلص. فإن إخلاص رجل واحد فى أمة كاملة، لو وجد، لحرر تلك الأمة ورفعها إلى مصاف الأمم العظيمة. ولكن هذا الإيمان ليس هو الأمر الوحيد الذى ينبغى أن نلاحظه فى حكم غاندى، وإنما هناك ركن ثانٍ تشترطه العبارة وهو وجود «طهارة القلب» بالمعنى الكامل. الطهارة المطلقة والقلب المضحى من أجل الأمة تضحية كاملة لاتقف عند حد. فإذا وجد هذا القلب تحررت الأمة.

ولا يظنَنّ ظان أن فكرة غاندى هذه غريبة على حياتنا العربية، فلقد قرر الإسلام مثل هذه القيمة العظيمة للفرد منذ ثلاثة عشر قرنًا، فقال أبو سليمان الدارانى: «لو أن رجلاً بكى فى أمةٍ ما عُذِّبت تلك الأمة». وهى عبارة تلفت النظر، أما مضمونها الذى يفهمه المسلم التقليدى فهو أن الله لا يعذِّب أمةً يبكى رجلٌ واحدٌ فيها. وهذا المضمون يجعل المعنى مستحيلاً، لا بل إنه يجعله معارضًا لنصوص القرآن الكريم. فقد أنذر الله بأن عذابه يتناول المسىء على قدر عمله، فإذا كان فى الأمة مائة مليون مذنب فهل يعقل أن يغفر لهم الله بدموع يذرفها رجل واحد؟ وإنما يستقيم المعنى لو أدركنا حقيقة بلاغية دامغة هى أن الألفاظ فى عبارات المسلمين الأوائل كانت تستعمل بأوسع معانيها وأدقها خلافًا لمعانى الألفاظ فى عصرنا هذا. فإذا قال أسلافنا إن رجلاً بكى فإن البكاء عندهم عمل صادق يصدر من القلب المؤمن، فليس كل ذراف للدموع باكيًا بهذا المعنى القديم. وإنما هذا الباكى هو ذلك الإنسان الطاهر القلب الذى تحدث عنه غاندى، فهو يبكى أمته لا بالدموع وإنما بالأعمال. إن دموعه فداء وجهاد لا ينام وتضحية، وهو لا يترك فى حياته شيئًا له قيمة إلا ينذره لتحرير قومه من العبودية، فهذا هو البكاء عند أبى سليمان الدارانى. ومن ثم فليس فى الأمة العربية اليوم من يبكى، ولذلك يعذبنا الله بإذلال الصهيونية لنا. ولو وجد فينا هذا

الباكى الواحد اليوم لكف الخالق عن تعذيبنا بأن يهدينا إلى الاستقامة والعمل والفداء، ويدفعنا إلى تحرير الأمة العربية من نير الاستعمار.

وأبرز ما يعنينا فى هذه الفكرة هو إيمان الإسلام وإيمان غاندى بأثر الفرد الواحد فى بناء الأمة وتحريرها بحيث إن الدموع الطاهرة التى يذرفها فرد واحد تؤدى إلى تحرير الأمة من براثن الاستعمار. وهذا المنطق يجعلنا نبحث عن الفرد الذى يعمل ونكف عن الاعتماد على الحكومات. وليس يخفى على أحد أن هذه الفكرة الغريبة على حياتنا العربية المعاصرة كل الغربة. فإن فى المجتمع العربى اليوم فكرة شائعة هى أن حل قضية فلسطين إنما هو مسئولية الحكومات العربية ولا تأثير للفرد عليها أى تأثير. وهى فكرة تعفى الأفراد من المسئولية إعفاء تامًا وتلقى العبء كله على الدولة. ولذلك نجد العرب ينصرفون إلى شؤونهم العابرة لا يعاونون السلطة فى شىء معتقدين أن الجيش العربى وحده هو المسؤول عن تصفية الصهيونية وتحرير الأرض المحتلة. والواقع أن هذه العقيدة مغلوط فيها من أساسها، وهى عندى المسئولة عن ضياع فلسطين، فلابد لنا أن نناقشها لنتبين وجه الخطأ فيها.

وأول نقد يوجه إلى هذه الفكرة أنها تجعل الحكومة هيئة مفصولة عن سائر المواطنين وكأن بينها وبين الأفراد حدوداً مرسومة، ولذلك نجد الفرد المواطن يحاسب أفراد الحكومة حساباً عسيراً على الكذب والإهمال والرشوة والتحيز، بينما هذا الفرد نفسه يرتكب تلك القبائح فى حياته اليومية ولايترفع عنها، ويريد الفرد أن يرى الحاكم يكرس حياته لقضية فلسطين لاينساها ولايغفل عنها لحظة، بينما هذا الفرد نفسه لايكرس ولوجزءًا يسيراً من حياته لتلك القضية. ومعنى ذلك أن الفرد المواطن يريد من السلطة أن تكون طاهرةً كل الطهارة، خالصة للقضية كل الخلوص بينما هو بعيد عن كل هذه الصفات لايتقيد بها أى تقيد.

إن هذا المواطن يفكر فى شىء من الغفلة وكأنى به يفترض أن رجال الحكومة هيئة من الملائكة منزلة من السماء فهى أعلى من المجتمع فى نزاهتها وحرصها، ولو تأمل هذا الفرد لأدرك أن الحكومة نماذج مختارة من الشعب لاتتميز عليه فى شىء، وقديمًا قيل «كيفما تكونوا يولَّ عليكم» أى أن الحاكم يبقى بطبعه مشابهاً للمحكومين فى خلقه وتطلعاته ومثله. فإن كان الناس أتقياء كان الحاكم تقيًا، وإن كان الناس عاملين كان الحاكم عاملاً، وإن كان الناس أشراراً جاءت الحكومة شريرة. وعلى هذا

الأساس نحكم بأن من لم يكن مخلصًا لايسوغ له أن يؤمل حكومة مخلصة. ومن نام ملء جفنيه عن قضية المصير فلماذا يريد من حكومته أن تسهر؟ وإما إذا أخلصنا فى تمنى الحكومة العاملة فإن علينا قبل ذلك أن نعمل، وسرعان ما يتحقق لنا ما نحب.

إن الداء الذى سرى فى أفراد الأمة العربية اليوم هو داء الانتقاد واللوم. فالناس جميعًا يلومون الحكومات، وإذا ما دعونا الفرد الواحد أن يكف عن اللوم وأن يعمل بنفسه أجابنا مستنكرًا: «وهل يتوقف علىّ أنا مصير الأمة العربية؟» يجيب بهذا ويظن أنه قد أوقف كل سؤال وجاء بالحجة الدامغة. والواقع أن مصير الأمة يتوقف على كل فرد فيها بلا استثناء، كما تتوقف الأمواج فى البحر على حركة كل قطرة من الماء لأن القطرة الواحدة جزء من التيار العام فحركتها تؤثر فيه. على أن أثر الفرد الواحد فى قضية المصير أعظم من أثر قطرة الماء الواحدة فى التيار، لأن بين الإنسان وقطرة الماء فرقًا عظيمًا، أما القطرة فهى بلا كيان ذاتى ولا استقلال، وأما الإنسان فإن له عقلاً وإرادة فإذا قرر أن يتميز على سائر الناس ويرتفع فوق التيار استطاع ذلك فورًا. قال الفيلسوف رالف والدو أمرسن: «الروح لاتعرف الأشخاص، إنها تدعو كل فرد إلى أن يمتد حتى يبلغ دائرة الكون بأسرها». ومعنى هذا أن الفرصة مبذولة لكل فرد بأن يستطيع وحده أن يحمل عبء الأمة العربية. وإنما ينبغى لكل إنسان منا أن يقول لنفسه: «إنما يتوقف علىّ أنا وحدى مصير الأمة العربية، وأنا وحدى الذى سيحرر فلسطين» ولقد تلوح هذه الدعوة مضحكة أو طريفة. وإنما هى دعوة ترتكز إلى قوة الإيمان وصدق العمل. فما يكاد الواحد منا يصعد بنفسه إلى هذه المرتبة حتى تنشط قوة اليقين فى قلبه ويندفع إلى العمل والجهاد، ومعنى ذلك أن يغير نظام حياته تغييرًا شاملاً منذ تلك اللحظه ويبدأ مرحلة جديدة من عمره يكون هدفه الوحيد فيها تحرير فلسطين.

* * *

هذا إذن هو المثل الأعلى للإحساس الفردى، فلننظر فى واقعنا لنتبين أين مكان الفرد العربى من هذه المرتبة اليوم. عندما كنت صبية عام ١٩٣٢ سمعت بقضية فلسطين أول مرة فى نشيد حفظناه فى المدرسة كان مطلعه:

فلسطين اسمعى منا يمينا　　　وعهداً من شبابٍ عاملينا

بأنّا لن نذوق النوم حتى　　　بنى صهيون نوردهم منونا

فما كدت أحفظ هذين البيتين حتى قادتنى براءة الطفولة إلى تصديقهما تصديقًا كاملاً. والطفولة كما لايخفى استسلام كُلىّ لكل ما يقال، يظن الصغير أن الكبير إذا قال كلمة صدق فى كل حرف فيها. ولذلك وقع فى ظنى أن هؤلاء الشباب العاملين سيسهرون الليالى فلا يذوقون النوم حتى يحرروا فلسطين ويقضوا على بنى صهيون كما أقسموا. وأعجبت إعجابًا شديدًا بأولئك الأبطال وقدستهم وقلت لنفسى: ما أعظمهم! كيف يحتملون أن يسهروا فلا يذوقوا النوم بينما أنا أنعس كل ليلة وأنام؟ وهكذا دفعتنى براءة الطفولة إلى التصديق الكامل. وسرعان ما سقطت صخرة الواقع على حلمى، فما كدت أبلغ مرحلة النضج حتى علمت أن ما يقوله الشعراء لا يشترط فيه الصدق. فالشاعر الذى أقسم فى قصيدته ألا يذوق النوم، قد فرغ من نظمها ثم ذهب ونام ملء جفونه، والقسم الذى أكبرته، والعهد الذى قدسته ليس أكثر من كلمات ينظمها الشعراء لكى نحفظها فى درس النشيد.

إن الشاعر الذى نظم هذين البيتين يصلح أن يكون رمزًا عامًا للفرد العربى فى أنحاء الوطن، فهو يتكلم كثيرًا ويعمل قليلاً. ولو جمعنا ما نظمه الشعراء فى قضية فلسطين لطوّقنا به الأرض المحتلة. وقد يقول قائل: إن الكلمات الحماسية لاتضر، فهى على كذبها تنشئ الإيمان عند السامع، وجوابنا على ذلك أن هذه فكرة غالطة غلطًا فادحًا لسببين: السبب الأول أن الكلمة الكاذبة لا يمكن أن تنتج حماسة صادقة فى نفس أى إنسان. لأن الكذب ينفث سمًا حوله فلن تثيرنا إلا الحماسة الصادقة التى تكهرب النفس بنقائها. والسبب الثانى أن كل كلمة نقولها ولا نعمل بها تلوث إرادتنا الإنسانية، وتوهن ثقتنا بأنفسنا. إن من يقول ولا يعمل يعتاد الكذب على نفسه، وتصبح الألفاظ عنده بلا قيمة. وللنفس الإنسانية كرامة خفية وحصانة فطرية، علينا أن نصونها بالصدق الكامل فى كل حرف ننطق به. فإذا اعتاد الإنسان أن يقول الأشياء ولا يحققها ذُلت نفسه وهانت دون أن يشعر. ذلك أن النفس تحس فى أعماقها أنها قد جُزِّئت: جزءٌ منها سامٍ برّاق له مظهر الصدق، وجزء آخر ملوث كله كذب. وهذه هى التجزيئية التى سبق أن أخذناها عى الفرد العربى. ومثل هذه النفس المجزأة سرعان ما تستمرئ الهوان وتفقد إحساس الكمال ويصبح ضعف الإرادة صفة لها، وبعد فقد قال لنا الشعراء فى طفولتنا:

بأنّا لن نذوق النوم حتى ... بنى صهيون نوردهم منونا

فلوثوا بهذا البيت براءة طفولتنا، وعبثوا بثقتنا وعلمونا أن الكذب مباح، وأن الحماسة القومية كلمات جوفاء لا يشترط الصدق فيها. ولقد حصد المجتمع العربى ما زرع أولئك الشعراء، ففى عام ١٩٤٨ ضاعت فلسطين ولم يسهر على ضياعها ساهر. وإنما نام الناس من المحيط إلى الخليج فلم يصحوا حتى حزيران ١٩٦٧

وليت الشعراء اكتفوا بهذه الجناية على الأمة، وإنما كبر كذبهم وكبر حتى تحول إلى مديح مفتعل للأمة العربية، فإن من يمدح نفسه مديحا كاذبا، لا يبالى أن يمدح قومه بما ليس فيهم من فضائل ومثل. وهكذا بتنا نسمع الشعراء يقولون إننا نحن العرب أعلى الأمم خلقا، وإننا لا نقبل الضيم ولا نحتمل المذلة، إلى آخر هذا القاموس المحفوظ. فهذا هو الثناء الكاذب على النفس والفخر بما هو ليس كائنا. وإنما نمدح أنفسنا على فراغ. فنحن اليوم لم نعد تلك الأمة العظيمة التى خرجت من البادية وأخرجت العالم من الظلمات إلى النور بالفكر والإيمان والحضارة، وإنما نحن اليوم أمةٌ مضيُعة لم تعد لها قيم ولا شخصية. ولو عدل شعراؤنا وأنصفوا لسألونا أن ننهض من كبوتنا ونرتقى. لقد قادنا مديحهم الكاذب إلى الغرور والخيلاء فرأينا فى أنفسنا الكمال وقعدنا عن العمل. حتى بات الرأى الشائع أن من طبيعة الأشياء أن ينتصر العرب حتى لو لم نعمل أى شىء. الثناء يُخدِّر النفس الإنسانية ويقتل طموحها ولذلك منعه الرسول الكريم قائلا: «لو مشى رجلٌ إلى رجلٍ بسكين مرهف كان خيراً له من أن يثنى عليه فى وجهه» ومثل هذا ما قاله عمر بن الخطاب «المدح هو الذبح» وكلا القولين يشخص الضرر الفادح الذى ينزله المديح بالنفس. فكأن المادح يقتل الممدوح أشنع قتل بما يثيره فى نفسه من غرور حتى لقد قال الرسول نصاً: «احثوا التراب فى وجوه المادحين» أى كذبوهم وردوهم ولا تقبلوا ثناءهم. وإنما يدعو الرسول إلى أن نعمل عملا جاهدا ونمتنع عن مدح أنفسنا. والواقع أن هذا الحديث مثل سائر أحاديث الرسول يشخِّص العيب ويقدم الدواء دون أن يذكر الوجوه والتعليلات. وفى وسعنا، فى هذا العصر، بما لدينا من معرفة بعلم النفس أن ندرك أسباب الأشياء التى نهى عنها الرسول. فلماذا يُكره الثناء وينبغى أن يرد ولا يقبل؟ لأن مستوى النفس ينبغى أن يكون من العلو بحيث يبقى فوق كل ثناء، فإذا رضينا بالمدح حقَّرنا أنفسنا وأهنَّاها من جهة، وقعدنا بها عن الطموح والسمو من جهة أخرى. والأمة العظيمة تضع لنفسها مقاما مثاليا يجعلها لا ترضى عن نفسها مهما علت، فهى ترفض المديح لأنها تجد أنها لا تستحقه. أما الأمة التى تهون على نفسها فهى تشمخ إذا بلغت المستوى الدنىء من

العظمة، وإذن فكيف يسوغ لنا اليوم أن نمدح أنفسنا؟ أما إننا قد ذبحنا الأمة العربية، وصدق عمر.

والواقع أن ثناءنا على أنفسنا وتضخيمنا لها لا يقتصر على الشعراء وحدهم، وإنما انتقلت عدواه إلى الفرد العادى الذى راح يعظم نفسه بالثناء المكذوب ويسقط فى تفخيم الذات. وأبسط مثال أضربه لهذا تلك الحوانيت الكثيرة فى بغداد التى يسميها أصحابها «أسواقا». ولو تدبر هؤلاء الناس وفتحوا عيونهم على الواقع لتذكروا أن السوق الواحد فى اللغة قد يحتوى على مائة حانوت مثل سوق الشورجة فما بالنا بالأسواق التى هى جمع سوق؟ ولو قال مالكو هذه الحوانيت الهزيلة عن حوانيتهم إنها سوق واحد لكانوا كاذبين مهولين مدعين فكيف بهم وهم يتطاولون ويسمونها أسواقًا؟ فذلك كمن يملك ساقية تجرى فى حقله فيتعاظم ويسميها أنهاراً. ويظن الواحد منهم أنه إذا جاء بالأرنب وكتب عليه «الفيل» تحول أرنبه إلى فيل.

والحقيقة التى لاحظتها عبر حياتى وتجاربى أن الإنسان الصادق الذى يعمل بما يقول يرفض أن يبالغ فى وصف عمله، لأنه يجلّ الكلمات ويخاف صدقها، أما الانسان الذى يقول ولا يعمل فهو يضخم عمله ويهوله بالادعاء والكذب. ولذلك رأينا المخزن الهزيل فى بغداد يتبجح وينتفخ حتى يسمى نفسه أسواقا، بينما نزور لندن فنجد فيها مخزنا مكونا من ست طوابق كل طابق منها فى مساحة سوق كبير، وفى هذا المخزن العظيم يباع كل شىء يحتاج إليه الإنسان فى حياته فهل يسمى هذا المخزن أسواقا؟ لا والله وإنما اسمه «مخزن كذا» بلا زيادة. وهذا مظهر الكمال والأصالة، فالكبير يتواضع ويسمى نفسه بأقل الأسماء، أما الهزيل فيتطاول ويهوِّل ويضخم. ولذلك سمعنا شاعرنا الذى ينام لياليه نوما عميقا يفخر أمامنا بأنه لن يذوق النوم حتى تتحرر فلسطين. ولم يدر هذا الشاعر أنه لو صدقنا وعده وامتنع عن النوم مع زملائه من الشبان، لتحررت فلسطين منذ عام ١٩٤٨، وذلك لأن الصدق فى الوعد يحرم النوم على الشاعر فتصبح حياته عذابا متصلا لا خلاص منه إلا بأن تتحرر فلسطين.

ومثل هذا ما كان يصنعه أجدادنا فى الجاهلية فكانوا إذا قُتل لهم عزيز أقسموا لا يستحمون ولا يتطيبون ولا يذوقون الخمر حتى يثأروا للقتيل. وفى ظنى أن قسوتهم على أنفسهم فى هذه الحالة كانت تدفعهم دفعا إلى التعجيل بالثأر، فإن من يسير فى طريق من الشوك والنار يواصل السير حتى ينتهى منه، أما السير فى

الظلال وطرق الورد فهو يقعد بالنفس ويميل بها إلى الراحة. ومهما يكن من أمر فقد كان الجاهليون يثأرون سريعا حتى قال تأبط شرًا بعد قتل خاله المحبوب:

حلّت الخمر وكانت حراما وبلأيٍ ما ألّمت تحلُّ

أى أنه كلما حرم على نفسه شرب الخمر طلبا للثأر حلت له الخمر عاجلا لأنه سريع إلى الثأر. وإنما كان الثأر سريعا لأن الشاعر أقسم ألا يرتاح إلا إذا انتقم ومسح العار، وبذلك يجعل الشاعر سعادته هدفا لا يبيحه لنفسه إلا إذا وفى بعهده. وذلك هو الخلق العظيم الذى يصنع الأمم. فهل حرّمنا على أنفسنا الترف واللهو حتى نحرر أرضنا السليبة؟

فى الواقع إن قضية فلسطين لم تنل من الفرد العربى ما هو أبعد من الخطب والمظاهرات والشعارات الجوفاء. وكانت هذه المظاهر الفارغة تستنفد مشاعر الناس وتغسل شعورهم بالذنب فينصرفون إلى حياتهم البعيدة كل البعد عن العمل لفلسطين. وبدلا من أن يذيق الفرد العربى نفسه مرارة الحرمان كما كان يصنع الجاهلى، نجده يغمر حياته بالترف الناعم فهو ينفق ماله فى بناء مساكن مرفهة تزيد عن حاجة الأسرة وفى شراء وثير ناعم بأثمان باهظة، وينفق على ملابس كثيرة لا حاجة إليها ويغنى طعامه وشرابه إلى درجة الإفساد، وكل هذا يجعل حياته هينة لينة فيكف عن التفكير فى أرضه التى سرقها الصهاينة. ولو أن الفرد العربى أقسم ألا ينام على الحرير ولا يلبس الديباج حتى يحرر أرضه لدفعته خشونة الحياة إلى العمل الدائب حتى يسترجع الوطن السليب. وما من شيء مثل الترف يقتل الإرادة ويشل العزيمة. لذلك كان القول القديم: «اخشوشنوا فإن الترف يزيل النعم» وهذه حقيقة عرفها الصهاينة فى الأرض المحتلة وعملوا بها. فهم هناك متقشفون يعيشون حياة الخشونة والصلابة حتى لقد قصت على سيدة أردنية من الضفة الغربية أن اليهود حين دخلوا بيوت العرب بعد حزيران قال جنودهم لأصحاب المنازل: «ماذا يا عرب؟ أبيوت فخمة وأرائك وثيرة وتلفزيونات وثلاجات؟ أما نحن فإن بيوتنا كالمعسكرات فى خشونتها لأننا ننفق المال فى شراء السلاح». وهذا هو الفرق بيننا وبين أعدائنا.

وليس المال هو ثروتنا الوحيدة التى ننفقها فى التوافه، وإنما نملك ثروة أخرى مبعثرة لا نعبأ بها هى «الوقت». فلقد ألف الفرد العربى أن ينفق وقته فى النوم والزيارات ولعب الورق والنرد على المقهى والتفرج على الإذاعة المرئية ساعات طويلة. فإذا لم يفعل شيئا من هذا جلس يغتاب الناس ويردد الإشاعات. ومنشأ هذا الضياع

المطلق أن الناس هنا قلما يدركون قيمة العمل فى بناء الشخصية الإنسانية وفى تقدم المجتمع فإن العمل هو الأخلاق، كلما أنفق المرء وقته فى العمل المجدى سما تفكيره وطهر قلبه ونبلت نفسه. والإنسان المدرك يعلم أن الحياة ثروته فلا ينبغى أن يبدد لحظة منها إلا فيما ينفع الناس ويخصب الحياة ثروته. وهذا الإلزام يصبح واجبا مقدسا إلى درجة تجعل من ينفق وقته فى التوافه خارجا على القيم الأخلاقية.

إن القلب لَيَدْمى حين يرى شبابنا العربى يتسكع فى النوادى والحانات بينما مدننا ملأى بالحفر والمستنقعات، ومزارعنا خاوية ذابلة. والفقر منتشر فى بلادنا، والجهل يغلب على الشعب من المحيط إلى الخليج، فلو تطوع شبابنا اللاهى بالعمل ساعتين كل يوم لتحولت حياتنا. وأشد ما يبدو لى مجحفا بإنسانية العربى فى هذا العصر، أنه لم يعد يتطوع لعمل إلا إذا تقاضى عليه أجرا. وهذه رذيلة يقع فيها حتى المستغنى المكتفى. فكأن المال قد أصبح غاية وهدفا. بينما كان المبدأ النبيل الذى دعا إليه الإسلام، أن يتطوع المسلم دون أن يُأجِّره أحد فيزيح الأحجار عن طريق الناس أو يصنع طعامًا كثيراً ويوزعه دون مقابل. وكانوا يقولون فى ذلك أنه قربى إلى الله وما القربى إلا عملٌ اجتماعى نبيل يتطوعون به دونما أجرة.

إن وجود الفراغ فى حياة الناس قد أدى إلى إفساد حياتنا علىٰ صورٍ شتى، فانقضت عشرون عاما على هزيمة عام ١٩٤٨، دون أن نستطْيع تحقيق النصر فى حزيران. وبقيت فلسطين ضائعة واتسعت رقعة الأرض المحتلة إلى ثلاثة أضعافها. ثم إن الفراغ كما قال القدماء مفسدةٌ للمرء أىُّ مفسدة، فهو يؤدى إلى المباذل الأخلاقية فينصرف الشبان إلى المقامرة وشرب الخمر والعبث الجنسى. وإذا لم يسقط المواطن العربى فى هذه الحمأة المرذولة وقع فى شىء آخر أهون ظاهريا إلا أنه لا يقل خطرا فى نتائجه وهو الانصراف إلى الأكل الكثير والتلذذ بالطعام والشراب دونما جوع ولا عطش. وليس يخفى أن هذا الشاغل الثانى، شاغل الطعام أكثر شيوعا فى مجتمعنا من الشاغل الأول. فإن الذين يقعون فى المباذل الأخلاقية هم الساقطون فحسب، أما الذين يصابون بنهم الطعام وشراهة الفم فهم الساقطون وذوو الأخلاق جميعا. حتى أصبح مجتمعنا مجتمعا أكولاً لا يأكل لكى يعيش وإنما يعيش لكى يأكل. وقد أصبحت ظاهرة الأكل دامغة فى المجتمع خاصة فى العراق، ولذلك أوْثر أن نقف عندها وقفة خاصة لندرس تأثيرها ونتائجها.

أول ما ينبغى لنا أن نقول إن ظاهرة الإسراف فى الطعام ظاهرة تخفى على

أهل هذا العصر فى الوطن العربى لأن الناس قد ألفوا أن يأكلوا كثيرا وأن يتلذذوا بالأطعمة والمشروبات. ومن يألف شيئا فإنه يكف عن ملاحظة الخطأ فيه، إلى درجة تجعله يناقش من يلفت نظره إليه. ولعل أغلب الناس يظنون الإسراف فى الطعام هو الأمر الطبيعى ويحسبون أن الإنسان كان كذلك منذ خلق. ومن ثم فإن أول مرحلة من مراحل تشخيصنا لهذه الظاهرة أن نجردها مما علق بها من ألفة العادة وطغيان الشيوع. أو أن نجرد الفرد من انسياقه معها ونعيد ذهنه إلى ما كان فى المجتمع قبلها من عادة هى خير منها.

أما التاريخ فهو يحدثنا أن الناس فى عصور الازدهار من حياة الأمة العربية كانوا لا يأكلون كثيرا، خاصة فى عصر الرسول وما بعده. والمعروف أن الرسول الكريم كان يأكل وجبة واحدة فى اليوم، وقد حدث مرة أنه رأى السيدة عائشة تهم أن تأكل فى الليل فنهاها عن ذلك وقال لها إن وجبة واحدة فى النهار تكفى وما زاد عنها فهو إسراف. ولا يظنن ظان أن الرسول كان وحده الذى يقلّ الطعام، فقد كان الصحابة كلهم يقتدون به. وكان ذلك يتم على بصيرة وهدى منبعه إدراك أولئك الأجداد العظماء لمضار التخمة وفوائد الاعتدال فى الطعام، حتى يروى أن السيدة عائشة اغتاظت حين رأت بعض الناس يقبلون على الأكل بعد وفاة الرسول فقالت: «أول بدعة حدثت بعد وفاة الرسول هى الشبع» فسمتها بدعة أى اتجاها ضاراً مخالفا للسنن يسيء إلى المجتمع الإسلامى.

وإنما نمت عادة الإسراف فى المآكل فى عصور الظلام والمذلة عندما سيطر الأجانب على المجتمع العربى. ومهما كان أمر ذلك الإسراف فلا ينبغى لنا أن نظن أنه يبلغ ما وصلنا إليه فى هذا العصر من حب للطعام وإقبال عليه. فقد أصبح الأكل اليوم هدف الحياة الاجتماعية ومحورها. ولكى نشخص هذه الظاهرة المضرة نلقى نظرة عابرة على ما يأكل الناس اليوم فى اجتماعاتهم، فإذا زار امرؤ أسرة صديقة ومكث لديها ساعتين قدم إليه مرطب يشربه، ثم جيء بالشاى والحليب ومعهما أصناف الشطائر والفطائر، تلى ذلك أنواع من الفاكهة ويختم بالقهوة والحلوى. وإذا استطاعت ربة البيت أن تدس طعاما آخر بين هذه الأشياء عد ذلك زيادة فى التكريم. وقد درجت هذه العادة المرذولة فى المجتمع دون أن ينتبه أى أحد إلى قبحها وشناعتها. فكأن المقصود من الزيارات أن يأكل الزائر ويأكل ويأكل. وبذلك يضيع المعنى الروحى من تبادل الزيارات، ويأكل الإنسان للذة دون دافع من جوع.

ولو تأملنا هذه العادة لوجدناها مخالفة للدين، للأخلاق، مضرة بالصحة. أما الدين فإن صوته واضح فى القرآن الكريم: «كلوا واشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين». ومعناه أن يأكل الإنسان سدا لحاجة الحياة دونما زيادة. وأما الأخلاق فإنها تدعو الإنسان إلى الانشغال بالأمور الجسيمة التى خلقنا لها كالجهاد، والفداء والعمل والعلم ومساعدة المحتاجين. وأما الصحة فهى تفرض على الإنسان الإقلال من الطعام جهد الطاقة حفظا لنشاط الجسم ووقاية له من الأمراض. وكم من ميت قتلته الأطعمة. قال الإمام على «لو سئل أهل القبور لم متم؟ لقال أكثرهم من التخمة». وسندرس فيما يلى ما فى الجشع والتخمة من هدم لشخصية الإنسان وهبوط بمعنى إنسانيته.

***

١- أول ضرر من أضرار الجشع هو الضرر القومى، فالأكل المفرط ينتهى إلى أن يقتل الروح العربية العاملة التى تتطلع إلى طرد الصهيونية وتحرير الأرض. وسبب ذلك أن الجهاد فى سبيل الله، أى فى سبيل فلسطين، يتعارض مع حب الطعام والتلذذ به. إن الولع بملذات الفم يميت الشعلة المعنوية فى الروح ويطفئ ضياء القلب، ويسقط الهمة عن عظائم الأمور. والاستسلام لنشوة الطعام يضعف الإرادة الإنسانية إلى درجة تجعل من الممكن أن نحكم بأننا خسرنا معركة حزيران لأن الناس فى هذه الأيام سمان. يؤيد فكرتى هذه أن الغزاة العرب، أيام الجهاد والانتصار على الأعداء كانوا نحافًا هزيلين يطوون فلا يأكلون إلا وجبة واحدة فى اليوم. وقد شاع بينهم الصيام شيوعًا ملحوظًا يتطوعون به فى غير أيام رمضان حتى صام بعضهم الدهر أى لم يعد يفطر وهو ما نهى عنه الرسول.

أما السبب المنطقى فى قيام التناقض بين لذة الأكل والجهاد فى سبيل فلسطين فهو أن الطعام شهوة دنيئة فى النفس من مظاهر الذات الحيوانية بينما الجهاد والفداء شعلة سامية كريمة فى روح الإنسان، فلا يندفع إلى التضحية والقتال من كان مستسلمًا لغريزة الفم ينهار أمام صحن حلوى. وهذا المعنى شىء يعرفه قادة الجيوش العظيمة فى التاريخ، فإن الجندى يعوّد على قلة الطعام وشظف العيش، والثابت لنا جميعًا أن من يسرف فى الأكل يفقد النشاط والحيوية ويثقل جفناه وينام فلن يستطيع أن يحارب. وما كانت الجيوش الغالبة جيوشًا أكولة قط، وإنما قضى على الرومان ودمرت حضارتهم وبادت لغتهم لأنهم كانوا قومًا شرهين يأكلون كثيراً.

والواقع أن إقبال الناس على التنعم بالموائد المثقلة فى هذه الأيام يشبه الانشغال عن قضية فلسطين وأكاد أقول يقارب إهمالها. ولكى يتضح هذا المعنى نتذكر ما يحدث للإنسان عندما يموت عزيز له فهو يحزن حزنًا شديداً ويرفض أن يأكل. إن لذة الأكل تبدو له انشغالاً عن الفقيد المحبوب. وقد يبقى الحزين أيامًا لا يأكل، وإذا أجبر على الأكل تناول ما ليس فيه لذة وأكله على عجل دون أن يبيح لنفسه التلذذ. فالحزن بطبعه يتعارض مع الطعام. وسبب ذلك واضح. فإن الأكل لذة وفيه للنفس الشهوانية سعادة ورضى. فإذا مات للإنسان عزيز أحس بأن لذة الطعام خيانة. وقد مر بنا كيف كان الجاهلى يحرِّم على نفسه اللحم والخمر حتى ينتقم للقتيل. أفليس لنا من ألمنا على أوضاع فلسطين ما ينفرنا من المآكل اللذيذة؟ وإذا كان قومنا مهددين بالفناء فكيف يسوغ لنا الطعام ولا نُغصّ بالكوكاكولا؟

وهناك نقطة ثانية تجعل فى الإسراف ضرراً قوميًا هى أننا حين نأكل نترف أجسامنا ونسلمها إلى الراحة، وهذا ليس ملائمًا لما نحن فيه من خطر، فالشبعان مطمئن. أما من يأكل قليلاً فهو متحفز يقظ وكأن الحياة تدافع عن نفسها فى كيانه وتقف متحفزة للوثوب فى أول فرصة. إن المتخم ينعس، أما من يقلّ الطعام فهو نشيط الذهن متيقظ الجسد. وهذا شىء مجرب. ولذلك نجد كتب الصوفية تنص على أن من يريد أن يسهر الليل فى طلب العلم أو العبادة فلا يغلبه النوم، عليه أن يأكل طعامًا خفيفًا خلال النهار فيعينه ذلك على السهر.

٢- والضرر الثانى للإسراف فى الطعام هو الضرر الاقتصادى فإن العائلات العربية المتوسطة تنفق على طعامها وطعام ضيوفها ما نعلم، ولو جمعت كل أسرة تكاليف الزائد من طعامها وأسلمتها شهريًا إلى منظمة «فتح» لكان الربح عظيمًا. ولو أن كل عائلة أرسلت جزءًا من ثمن الفطائر والحلوى إلى النازحين الفلسطينيين لضمنا لإخواننا عيشًا أكرم. ولاينبغى لنا أن نستهين بمجموع المبالغ التى نحصل عليها عندما نتخفف من نفقات طعامنا، فقد تصل فى العالم العربى إلى ملايين كثيرة لا يحصيها إلا الله. ولعلنا لو قاطعنا الكوكاكولا وما فى صنفها لتجمعت لدينا من ذلك وحده مبالغ ضخمة نشترى بها مدافع وصواريخ، إننا فى الوطن العربى ننفق دخلنا القومى فى شراء الأطعمة الزائدة عن حاجة أجسامنا بينما نحتاج إلى كثير من المال للدعوة إلى قضيتنا فى الأوساط العالمية. وهذا مجحف بنا لو أدركنا.

وليت المواطن العربى يتذكر أن بريطانيا إنما انتصرت فى الحرب العالمية الثانية بسبب عوامل منها التقشف الشديد فأصبح الطعام يوزع بالقسائم على الناس، وامتنع الشعب حتى عن الضروريات. وما زال الغربى أقل إقبالاً على الطعام منا، فهم هناك لا يأكلون بين الوجبات كما نأكل، وتحرْم فى دوائر الحكومة عندهم المرطبات والمأكولات. وإذا زارهم زائر اكتفوا بتقديم فنجان قهوة له. فهذه هى صفة المجتمع المتقدم، أما المجتمع المتخلف فهو يأكل كثيراً كما نفعل.

٣- والضرر الثالث من أضرار التخمة هو الضرر الاجتماعى. فالمجتمع جهاز معنوى يقوم على ارتباط أفراده وتكافلهم. فماذا تقولون فى مجتمع ينعم الآلاف فيه بالفطائر والطيبات بينما ملايين الفقراء ينام أطفالهم هزيلين جياعًا إلا مما يمسك الرمق؟ وإنى لأعرف عائلات تعيش على الخبز والشاى فكيف تسوغ لنا اللذائذ؟ ويشرب بعض الناس مفتخرين خمس زجاجات كولا فى اليوم الواحد بينما أعرف عائلات عراقية كثيرة لم يصلها ماء الشرب النقى بعد. أقول هذا وأحب أن أشير إلى أن أفراد الطبقة المتوسطة اليوم يعيشون من رواتبهم فيعمل الزوج والزوجة كلاهما بعرق الجبين ومن هذا المال الحلال يشترون أطايب الطعام. فنحن لانتهمهم بأنهم يسلبون مال غيرهم، وإنما نلوذ بضمائرهم الإنسانية. روى عن الرسول (ص) أنه قال: «حرام على المسلم أن يبيت شبعانًا وجاره جائع» وليس فى هذا الحكم استثناء لمن كان ماله حلالاً من كد الذراع وعرق الجبين، وإنما المسألة أن فى المجتمع جوعًا وفقراً فلا ترف يحق لنا حتى نشبع الجائع ونكسو العارى.

تلك دعوة ديننا الإسلام، وحولها فى القرآن الكريم نصوص كثيرة لا نحتاج إلى عدها. وقد وردت بها أحاديث الأنبياء قبل الرسول. من ذلك أن يوسف الصديق النبى كان أمينًا على خزائن الأرض فى زمانه (أى وزيراً للتموين بلغة عصرنا)، ففى يديه طعام الدنيا القديمة، وكان مع ذلك يديم الصيام ولا يأكل إلا النزر القليل فسئل فى ذلك فأجاب: «أخاف أن أشبع فأنسى الجائع». ومضمون كلامه أن الشبع يُحدث فى النفس بطراً ويقسّى القلب، وقد ورد هذا المعنى نفسه فى حديث الرسول (ص) قال: «من شبع ونام قسا قلبه» أى نسى إخوانه الجياع.

٤- ثم نأتى إلى الضرر العقلى مما ينزله الإسراف فى الطعام بالإنسان. وهذا باب تحدث فيه المختصون قديمًا وحديثًا، فكلما أكثر المرء من الطعام أصاب ذهنه

الخمول وفسد تفكيره. وقد عرفت الإنسانية هذه الحقائق منذ أقدم العصور فنحن نجدها فى حكمة كونفورشيوس الفيلسوف الصينى الذى لاحظ وجود الارتباط بين الأكل الكثير وعدم القدرة على التفكير. وقد حكم مرة بأن العالم الذى يهتم بالطعام لايستحق الاحترام لأنه ليس بعالم. ومثل ذلك ما نجده لدى الرسول الذى نص فى حديث له قائلاً: «لاتشبعوا فتطفئوا نور الحكمة فى قلوبكم». والحكمة عند القدماء أسمى أنواع التفكير، وهى خلاصة الفكر الإنسانى، والحكماء هم المفكرون، والواقع أن كثرة الأكل ظلام يصيب العقل فيهدمه، أما الحكمة فهى ضياء يجعل النفس تتوهج بدوافع الفداء والعمل والخير. وهذا الجانب العقلى من فوائد الاعتدال فى الطعام هو أحد الأسباب التى جعلت المجتمع زمن الرسول يقبل على الجوع الاختيارى، وكان الرسول يدعو دعوة ملحة إلى طلب العلم وإنارة الذهن وتنشيطه، وقد نبَّه إلى الارتباط الأكيد القائم بين الإقلال من الطعام وقوة الفكر فقال نصًا: «من أجاع بطنه عظمت فكرته». لأن الجوع يشحذ الذهن ويهب الإنسان الفطنة والذكاء. وليس يخفى على أحد أن علم الحياة (البايولوجى) يؤيد اليوم هذه الفكرة، فإن الذهن الإنسانى يعمل بشدة فى أوقات الحاجة إلى الإبقاء على الحياة أمام خطر مداهم، والجائع يشبه أن يكون معرضًا للخطر، ولذلك ينشط ذهنه بقوة الحياة الفطرية المركبة فى الإنسان، أما المتخم فإن دافع الحياة فى جسمه يرتخى فيخمد ذهنه، ويستسلم للراحة. فكأن الجوع جرس خطر ينبه الذهن ويوقظه. ولذلك نجد المجتمع الفقير أنشط عادة من المجتمع المترف، وكثير من أولاد الفقراء يتفوقون فى المدرسة، وهو الأساس الذى بنى عليه الغزالى المعلم كلمته: «الشبع يورث البلادة ويعمى القلب، والصبى إذا أكثر الأكل بطل حفظه وصار بطىء الفهم».

وبعد، فإن من صفات العالم الحق أنه يتحمس لأبحاثه ومختبره، وقد يندفع فى التجربة ساعات طويلة ناسيًا الطعام كل النسيان. وعندما يُذكر بضرورة الأكل يبادر إلى طعامه شارد الذهن يأكل عن عجلٍ دونما تلذذ. وذلك لأن العلم ضياء يشعل القلب وحماسة تجعل ملذات الفم زهيدة تافهة، ومن ثم فإن إقبالنا على الطعام يطفئ شعلة العلم فى أذهاننا من جهة فيخبو توهج الذكاء وتذبل الفطنة، ومن جهة ثانية يؤدى الانغماس فى العلم الحق إلى أن نزدرى لذة الأكل وننساها، فهل كثرة الآكلين عندنا هى السبب فى قلة علمائنا فى الوطن العربى؟ الله أعلم.

وقد يعترض بعض الناس قائلين إنهم جربوا الجوع فى رمضان ولاحظوا أن أذهانهم لاتعمل حين يجوعون بل تتعب وتجنح إلى النوم. وجواب هذا السؤال أن الناس قد اعتادوا الأكل الكثير والتخمة فى غير أيام رمضان فإذا صاموا جاعوا جوعًا شديدًا يتعبهم. أما من جرب أن يعتاد قلة الطعام فى حياته اليومية حتى يصبح الاعتدال عادة له، فإنه لايجد فى الصوم صعوبة وإنما ينشط ذهنه ويكبر قلبه.

٥- ثم نأتى إلى الضرر الخامس وهو الضرر الروحانى الذى تنزله التخمة بالإنسان، وهذا عندى هو الضرر الأكبر، فإن التلذذ بالطعام يفسد الروح ويجعل المرء ضعيفًا أمام شهوات النفس لا قدرة له على كبح جماح عواطفه ولا إرادة له يتحكم بها فى المواقف والأزمات، ولابد أن يؤدى الطعام الكثير إلى نمو الشراهة والجشع فى النفس والسقوط فى الماديّة والحيوانية. والإنسان أرفع من الحيوان. بل نحن والحيوان سواء فى أننا نجوع ونحتاج إلى القوت، ولكن الحيوان يأكل وينام ولا يزيد، أما نحن فإن لنا العلم والفن والعقل الجبار، نتميز بالطموح والأخلاق وإدراك الله. وإنما نحن جنس كرمه الله بالعقل ورفعه فلا ينبغى لنا أن نتدنى إلى مستوى الحيوان. وبعد فإن من انشغل بالطعام، انخفضت رتبته الروحية وكف ذهنه عن أن يرتفع إلى الأمور الرفيعة التى مُيِّزت بها الإنسانية. وقد تؤيد هذا الرأى حكاية تروى عن حكيم الصين وفيلسوفها كونفوشيوس؛ فقد حكوا أنه سمع مرة موسيقى جميلة أحبها فما كان منه إلا أن انقطع عن أكل اللحم بعد ذلك ثلاثة أشهر. ويبدو لى أن تعليل ذلك أنه شعر أن روحه قد صفت وتطهرت وسمت حين استمتع بتلك الموسيقى، لأن حب الفن ظاهرة روحانية فى النفس، وكان انفعاله إلى درجة جعلته يمجّ أكل اللحم الذى يحبه، أى يترفع عن الشهوة المادية مكتفيًا بالخضرة والخبز.

٦- ويتبع الضرر الروحى ضرر أخلاقى، فإن الإسراف فى الطعام يعوق تكامل الأخلاق الإنسانية ويلوّث طهارة النفس، ذلك أن الأخلاق اندفاعة روحانية جعلها الله فى الإنسان ليسمو بها عن الحيوان الأعجم، أما الطعام فإنه غريزة حيوانية لايسمو بها العقل ولا تنمو مواهب الروح، والسيطرة على القوة الشرهة فى النفس تستلزم قوة الإرادة، وهذه الإرادة أساس الأخلاق الإنسانية جميعًا، فمن انقاد لشهوة الفم انقاد لشهواته الأخرى. وهذا مبدأ قد قرره الصوفية بعد اختيار، فإن الغزالى يحدثنا أن من أراد أن يسيطر على شهواته الجنسية فإن عليه قبل كل شىء أن يسيطر على شهوة الطعام ويعتدل فيها. والإرادة التى تنشأ عن هذا

الاعتدال تسوق إلى القدرة على الصبر والشجاعة والمروءة والوفاء والكرم والعفة، فإن كل هذه المثل الأخلاقية تستدعى ضبط النفس ومغالبة مصالحها الأنانية.

٧- ومن مضار الإسراف فى الطعام ضرر جمالى يحيق بمن يأكل، فالناس فى هذا العصر يؤثرون النحافة، لأن الرشاقة قد أصبحت مبدأ جماليًا تقوم عليه حياتنا، ومن ثم يتضح ضرر التخمة وكثرة الطعام، فإن من يأكل كثيرًا يصبح بدينًا فتنفر منه عيون الناس فى عصرنا، وليس حب النحافة بدعة من بدع هذا العصر فقد أوصت الأديان كلها باستبقاء الجسم ضامرًا خفيف الوزن، ومن ذلك ما ورد فى التوراة: «إن الله ليبغض الحبر السمين لأن السمن يدل على الشهوة وكثرة الأكل وذلك قبيح»، أى أن رجل الدين إذا كان سمينًا أبغضه الله. ومثل هذا ما قاله الرسول: «أبغضكم إلى الله المتخمون الملأى» أى السمان. فالسمنة قبح روحى وجمالى يصيب الإنسان، ومع المعاصرين الحق فى نفورهم منها، ولذلك نسمع كثيرًا عن الذين يحتمون أى يلجأون إلى الحمية (وهى ما يسمى بالريجيم)، فيتعبون أنفسهم أشهرًا لينخفض وزنهم حتى إذا أصبحوا نحيفين عادوا إلى الإسراف فاسترجعوا وزنهم فى ظرف أشهر. ولن تنفع الحمية إلا إذا غيرنا نظام حياتنا وأدركنا أن الطعام يكفى منه ما يديم الحياة فكل زائد منه قبح وضرر جمالى وفساد للعقل.

٨- ومع كل المضار التى ذكرناها للإسراف تبقى مضار أخرى لم نذكرها، ومنها إضاعة الوقت الثمين فى إعداد المآكل، فكم تنفق النساء من أوقات فى إعداد الفطائر والمعجنات للضيوف؟ ولو أن هذا الوقت صرف فى إنماء الذهن والدراسة والعمل النافع وتوجيه الأطفال أليس ذلك أنفع للمرأة العربية؟ والعجيب أننا نقضى اليوم ساعات نزور أصدقاءنا فلا نرى ربة البيت إلا لمامًا لأنها مشغولة فى المطبخ تعد الطعام. وبذلك انحط معنى الزيارات من الأنس بالصحبة العقلية إلى الأكل فقط. تريد الأسرة أن ترضى معدة الزائر وفمه أما قلبه وعقله فلا يعنيها فى شىء. وهذا تدهور واضح فى حياتنا الاجتماعية. فإنما نزور الناس لنستأنس بالحديث وننمى قوة الخير فى نفوسنا لا لكى نأكل ونشرب. إن الغرض من الزيارة يجب أن يكون روحانيًا ومن المزرى بنا أن تتحول جلساتنا إلى لذة مادية خالصة.

* * *

وبعد فقد استعرضنا المضار المنوعة التى ينزلها حب الطعام بالفرد والمجتمع والحياة، وإنما أطلت فى هذا الجانب من شواغل المجتمع لأنه يبدو لى أساس تخلفنا وانهيار أخلاقنا، حتى أستطيع أن أقول إن المجتمع العربى لو كف عن حب الطعام وأثر عليه الجليل والمهم لما ضاعت فلسطين ولما دخل الاستعمار بلادنا، إن ضعفنا السياسى والقومى يبدأ من غنى مطابخنا واحتفال موائدنا بأطايب الطعام. وهذه حقيقة قد لايصدقها الفرد العادى، ولكن فليتأمل المتأمل ولينظر. ويحسبنا دليلاً عليها أن الفترة التى انتصرت فيها الأمة العربية، فترة الرسول وما بعدها، تميزت بالجوع الاختيارى والفقر الإرادى، فكان المجاهدون يغزون وهم جياع إلا من تمرات يتقوتون بها. ولا يظنن ظانٌ أن ذلك الجوع كان ناشئًا عن فقر المجتمع فى المدينة المنورة، فقد كانت تأتيهم الغنائم فلا يأكلون، وكلنا نعلم أن أبا بكر الصديق كان غنيًا ولكنه كان ينفق ماله فى سبيل الدعوة والجهاد ولايبقى ذخراً إلا الله ورسوله كما كان يقول، وكان عمر بن الخطاب يجود بنصف ماله ويبقى منه ما يكفى لنفقات عائلته، وكان الإمام على يرفض أن يذوق أطايب الطعام ويقول إنه لا يطيق أن يلتذ بالمآكل بينما حوله من الفقراء صبية يتضورون جوعًا.

والحقيقة أن الترف المفرط الذى نغرق فيه اليوم لا يجعل منا المجتمع المقاتل الذى تحتمه علينا ظروفنا الخطرة فى العالم العربى. إننا نعيش فى بيوت مترفة وننفق الكثير على ملابسنا الناعمة المرفهة حتى أن بيننا أناسًا يزدرون أن يشتروا أثاث بيوتهم من السوق المحلية فلا يرتاحون حتى يستوردوا مفروشاتهم من إيطاليا. وهذه الراحة اللذيذة التى ندلل بها أنفسنا لا يمكن أن تسوقنا إلى التضحية والفداء. وإنما المجتمع الذى ينتصر مجتمع زاهد فى الكماليات والقشور. مجتمع يحب الموت فى سبيل الحرية، فإذا حميت المعركة اندفع الرجال وهم سعداء بأن يقتلوا فى سبيل فلسطين والأمة العربية.

والواقع الذى ينبغى لنا أن نلتفت إليه أن بيوتنا المترفة وطعامنا اللذيذ يحبب إلينا القعود، فإن من كان قلبه عند هذه الأطايب الناعمة عز عليه أن يفارقها إلى ساحة القتال، ومن ثم فإن أردنا أن ننتصر على إسرائيل ومن وراءها فلنكف عن تدليل أنفسنا. ومما يؤيد فكرتنا هذه أن الرسول (ص) كان يدعو أصحابه إلى حب الموت لكى ينتصر المسلمون على أعدائهم فجاءه رجل من المؤمنين يشكو قائلاً: «يا رسول الله ما لى لا أحب الموت؟» فقال الرسول «هل معك من مال؟» قال «نعم يا رسول الله»

قال الرسول: «قدم مالك فإن قلب المؤمن مع ماله إن قدمه أحب أن يلحقه وإن خلفه أحب أن يتخلف معه». ومعنى هذا أنّ الإنسان إذا أنفق ماله لم يبق له ما يحبب إليه الحياة. أما إذا كنز المال وجمعه فإن الحياة تعز عليه فلا يحب الاستشهاد فى المعركة.

وأرجو أن يكون واضحًا أننى لا أدعو، بهذا البحث، إلى الزهد فى الحياة الدنيا بالمعنى الصوفى، وإنما أنادى بالعمل والجهاد وطلب العلم وتهذيب الأخلاق. وطريق كل ذلك أن ندرك أننا نواجه معركة مع عدو شرس مستقل؛ فإذا لم نتقشف ونترك حياة الترف غلبنا عدونا، وإذا لم نحب الموت ونطلبه فى سبيل حياة الأمة العربية فقد نواجه مصيرًا أسود رهيبًا.

وفى ختام هذا البحث أتقدم فأحلم بمجتمع عربى جديد يعيش أفراده حياةً نشيطةً موهوبة، يعتدلون فى طعامهم ويجودون بثمن الزائد منه إلى منظمات الفدائيين، ويعيشون فى بيوت بسيطة نظيفة أثاثها زهيد الثمن، ليعطوا الفرق إلى النازحين، أحلم بمجتمع يعمل فيه كل إنسان فى الحقل والمعمل والمدرسة والمختبر العلمى، مجتمع يتطوع الناس فيه بلا أجرة لتبليط الشوارع وغرس الأشجار لأن عندهم من المال ما يكفيهم فلا حاجة بهم إلى المزيد، أحلم بمجتمع يقدس العلم لأنه يقدس الله ويقدس الأخلاق، ويندفع إلى الموت فى سبيل فلسطين والأمة العربية دون أن يأسف على الحياة، وفى هذا المجتمع السعيد يعيش أناسٌ سعداء لا يتكالبون على المال والطعام، ولا يغتاب بعضهم بعضًا وإنما يتعاونون فى بناء المجتمع الأفضل، ولن يكون فى هذا المجتمع تفاوت كبير بين أغنياء وفقراء. وسيكون الفرد فى هذا المجتمع كبير الأهمية، لأن الأفراد هم الذين يبنون ويقاتلون أما الحكومة فلها الإشراف والتنظيم.

وختامًا أسأل ربى ألا نموت حتى يتحقق هذا الحلم ويكون تحرير فلسطين وقيام الوحدة العربية هما الوردتان الجميلتان اللتان تنبثقان ملء النظر فى حديقة الأمة العربية[٤].

بغداد (١٩٦٩)

القسم الثانى

حول القومية العربية

القومية العربية والحياة

لعل الصفة الكبرى لذهنية الإنسان المعاصر هى الرغبة الجامحة فى الحصول على تعريفات شاملة واضحة للأشياء كلها، فلقد تساقطت هالات القداسة عن الأشياء وبتنا مغرمين بالوضوح والاقتناع الكامل، وبالغنا فى ذلك فعدنا نطلب تعريفات حتى لما يكبر عن التعريف. ولعلنا ننسى أن التعريف، فى حقيقته، حصر وتضييق وتقليل من قيمة الأشياء، بينما تأبى الحياة وتتعالى كلياتها عن أن يضيّق عليها. ومن ثم فإننا حين نمضى فى بحثنا الأهوج عن التعريفات تكون النتائج وبالاً علينا. لأن مالا يُعرف يبقى بعيداً راسخًا مغلّفًا بالضباب لا يرقى إليه شىء من ألفاظنا، بينما نتيه نحن ونغرق فى ضباب *الكلمات والعبارات*، وخلال ذلك يبقى قانون الأشياء التى فشلنا فى تعريفها نافذاً فينا، يعمل فى حياتنا ويسيرها، تماماً كما تُسيِّر الشمس حياة إنسان ينكر وجودها بتعريفٍ مغالط.

ولا ريب فى أن البحث عن التعريفات قد جاءنا من الغرب، من أوروبا التى يتصف *الفكر* فيها بأنه متشككٌ قاصر عن أن يتحسس *البصيرة* المضيئة التى ركّبها الله فى الإنسان. وأما نحن، فى هذا الشرق العربى، فإننا نملك من روحانية الطبع، وغزارة العاطفة ونقاوة الإيمان ما يجعلنا نقف خاضعين مبهورين أمام المغيِّب والمجهول، سواء أكان ذلك فى أعماق كياننا الإنسانى المبهم، أم فى الكون الكبير كله. ولقد حاول الغرب أن يشككنا فى قيمة هذه الصفة فينا كل التشكيك. غير أنها بقيت مع ذلك مزية فينا لأنها لاتصدر إلا عن اتصالنا بالأعماق الفطرية للإنسان، ولقد وقفنا دائمًا خاشعين أمام الطعبية وأمام الإنسان فتقبلنا الحقائق الكبرى تقبل تسليم دون أن نناقشها أو نحاول تعريفها. وكان ذلك هو أساس حكمتنا الشرقية.

لا، لم نحاول أن نعرف معانى مثل «الله» و«العروبة» و«الجمال» و«الروح» و«الغيب» و«العاطفة». لم نحاول ذلك حتى جاءنا هذا العصر الحديث الذى أسلم قياد أذهاننا إلى أوروبا المتشككة، لقد افتقرت روحنا إلى درجة أننا أصبحنا لا نستطيع أن نستمتع بدفء الشمس قبل أن نجد تعريفًا لهذه *الحرارة السحرية* التى تغرق كياننا كله وتملأنا بالنشوة والخدر اللذيذ. ولم يعد فى إمكاننا أن نشعر بعذوبة قوميتنا العربية إلا إذا حصلنا أولاً على تعريف شامل لها. ونحن فى ذلك أشبه بالإنسان

يمتص قصب السكر ويرفض أن يجد له لذة إلا إذا لجأ إلى مختبر وحلل السكر إلى جزئياته أولاً.

وهكذا بتنا نسمع السؤال يضج ويصرخ ويدوى: ما هذه القومية العربية؟ وما تعريفها؟ ولاح السؤل للبسطاء والمستعجلين ذكيًا ومفحمًا، ووقفوا عنده حائرين كما يقف إنسان نفاجئه بالسؤال: ما الجمال؟ وما تعريفه؟ فالحق أنه سؤال عويص. وإذا نحن عجزنا عن إعطاء تعريف فالمشكل خطير، ذلك أن عصرنا المريض بحب التعريفات على استعداد لأن يعتقد أن ما لا يعرَّف لا وجود له. والنتيجة فى صياغة تعريف للقومية العربية سنقضى عليها فى نظر بعض الناس بأن تختفى وتتلاشى وتصبح كلمة فارغة لا كيان لها.

فى الشارع أمام منزلنا أذكر أننى رأيت ذات مرة طفلاً صغيراً أسود الشعر والعينين يتطلع إلى الشمس فى غيظ وحنق وهو يلهث تعبًا. لقد كان طيلة دقائق يبذل مجهوداً شجاعًا فى سبيل أن يسبق ظله الذى يمتد أمامه فى الشارع. وكان يظن أنه إذا ركض يأخذ ظله على غفلة فيسْبقه. وكان يقف متربصًا لحظات، ثم يثب فى قفزة سريعة واحدة ويحسب يقينًا أن الظل لن يسبقه هذه المرة، ولكنه كان يجد الظل أمامه مهما فاجأه واحتال عليه. وأخيرًا رأيته يستسلم وينصرف مغتاظًا من هذه اللعبة، وإنى لأتذكر هذا الطفل الساذج كما رأيت محاولات المغتاظين فى حربهم لعروبة الأمة العربية. ذلك أنهم حين يحاولون أن يفصلوا بين سكان هذه البقعة وقوميتهم العربية، ليسوا بأقل سذاجة من الطفل الذى يحسب أن من الممكن أن يفصل جسمه عن ظله بحركة مفاجئة. إن هذا الجسم سوف يلقى هذا الظل مهما غير الطفل حركته ومهما أسرع فيها، وكذلك سوف يكتسب سكان هذه المنطقة صفة العروبة مهما فعل المغتاظون ومهما حاولوا تغيير الأسماء التى يطلقونها عليهم. إن العروبة هى الصفة التى تمنحها هذه البقعة لأبنائها كما أن هذا الطفل هو الظل الذى يلقيه ذلك الجسم على الأرض. ولن تتغير هذه الحقيقة مهما صغنا لها من تعريفات.

ومع ذلك، فما زال المطلوب منا أن نجد تعريفًا للقومية العربية، تمامًا كما ينبغى لنا أن نعرِّف الجمال والحياة والدفء وضوء القمر وطعم السكر. وحين نقف بإزاء هذه المبهمات الجميلة لنعرِّفها سنلاحظ أنها كبيرة بحيث تصغر أمامها كل لغة وأن محاولة التعريف تنطوى فى ذاتها، على فرض سابق بأننا منفصلون عن هذه الأشياء وأننا

أعلى منها. وذلك موقف ساذج ينبغى ألا نقع فيه. ذلك أن هذه الأشياء ترتبط بحواسنا وكياننا بحيث لا يعود من الممكن أن ننفصل عنها لنحكم عليها من الخارج. إن القومية العربية وضوء القمر وطعم السكر كلها أشياء تكبر عن التعريف لأنها قوام حياتنا. وأى تعريف يحد من لا نهائيتها، لايسىء إليها وإنما يسىء إلينا نحن. وذلك لأن قانونها نافذ فينا سواء أعترفنا به أم لم نعترف وسواء أوجدنا له تعريفا أم لم نجد. فإذا انشغلنا عن ذلك القانون بالتعريفات، أو وضعنا تعريفا يقلل من قيمتها فلن يتلقى النتائج المريرة المضرة سوانا.

وهكذا ننتهى إلى القول بأن القومية العربية- مهما كان تعريفها- تنمو فى قلوبنا، بمعزل عن وعينا، وتختلط بكل قطرة من دمائنا، وترسب فى عظامنا وتتصلب معها، وسواء أسمعنا بها، واهتدينا إلى اسمها، أم بقينا على جهل تام بها، فنحن نحتويها فى أعماق كياننا. وما ذلك إلا لأنها محصلة الاندفاع للحياة نفسها، فهى كالزهرة تنبت على الشجرة لمجرد أن هناك تربة وماءً، لمجرد أن هناك حياة. فما تكاد الإنسانية توجد حتى تبدأ القومية فيها، إن الحياة تنمو بالشمس والغذاء والهواء فكذلك ينمو الشعور القومى فى قلب الإنسانية الحية. إن شمسنا العربية تسكب دفئها القومى فى دمائنا منذ الطفولة، ونحن عرب ونحن قوميون لمجرد أننا عشنا حياة طبيعية ونمونا مع الضوء والحر والخضرة. والحق أننا إذا رضينا أن نضيق القومية العربية إلى درجة أن نحصرها فلن نتردد فى أن نعرِّفها بأنها الحياة نفسها، الحياة الإنسانية كما هى فى هذه البقعة الخصبة الموهوبة من العالم.

إن هذا التعريف بأن القومية هى الحياة ينطوى، على صغره، على مضمونين اثنين نحب أن نقف عندهما:

المضمون الأول أن القومية العربية إرث فى كياننا لا مهرب لنا من أن نخضع له ونتطبع به. إنها نافذة وواقعة ونحن فى داخل حدودها، وهى تحيط بنا وتتضمنا وتشتمل علينا. فأينما اتجهنا ومهما اعتنقنا من الأفكار فنحن قوميون وعرب، شئنا أم أبينا، تلك هى صفتنا الحقة التى يتحكم قانونها فينا، إن الطفل العربى يصبح قوميًا بمجرد أن يولد والإنسانية عمومًا تكتسب صفة القومية بمجرد أن تكون حية تتحرك وتتغذى وتبدع. وما يكاد المرء يصغى إلى متطلبات الحياة والفطرة فى نفسه حتى يصبح قوميًا. وإنه لأكيد أننا لو نجحنا فى تجريد أى عربى من قيوده وتصنعاته والتواءات تربيته، لوجد نفسه عربيًا قومى الاتجاه.

إنى أحتفظ فى ذاكرتى بحكاية قرأتها مرة عن الإسكندر الكبير الذى غزا الشرق العربى قبل الميلاد وأوغل فيه. يقال إنه أخضع البلاد كلها غير العراق الذى بقى ثائرًا مشاكسًا وأبى أن يستكين فكان يقلق راحة هذا الفاتح بلا انقطاع، وعندما تعب الإسكندر استدعى حكيمًا وشاوره قائلاً: «لقد يئست من إخضاع أهل العراق وأنا أفكر فى إبادتهم إبادة تامة بالقتل ليتاح لى أن أنتهى منهم دفعة واحدة فماذا ترى؟» وقد فكر الحكيم قليلاً ثم رد عليه: «لا تفعل. فلا فائدة لك فى إبادتهم. ذلك أن الجو العراقى والتربة العراقية سرعان ما سيخلقان قومًا عراقيين على غرار الذين أبدتهم تمامًا». إن هذه الحكاية تشخص فكرتنا خير تشخيص، فالجو العربى فى العراق وغير العراق من أقطار الوطن، لا يملك إلا أن يخلق عربًا، وهذه القومية هى محصول عاطفى وذهنى تنبته تربتنا وسهولنا وأنهارنا، فلو قتلونا كلنا لنشأ بعدنا عرب مثلنا وارتفعت أغنية العروبة لتملأ الفضاء كما كانت دائمًا.

إن القومية العربية هى، فى الواقع مجموع ما فينا من خصائص وراثية وبيئية، والخلاصة الحقة لبنائنا العاطفى وتكويننا النفسى والعقلى والجسمى. إنها تلازمنا كما تلازمنا سمرة وجوهنا وسواد عيوننا وعاطفيتنا. فالسمرة والعاطفية والعروبة خصائص عفوية فينا ليس لنا يد فى تكوينها ولا سيطرة لنا عليها إلا بمقدار ما تستطيع شجرة التوت أن تسيطر على خصائصها. ولعلنا نحمل عروبتنا كما تحمل شجرة التوت أثمارها التى تنضج بالسكر والعصير وهى لا تدرى لماذا تنبت وكيف. وليست العروبة بأقل سكرًا أو عبيرًا من ثمرات التوت لو نحن تذوقناها بشفاه الروح، ذلك أن ثمار التوت هى فضيلة الشجرة التى تنبتها، وأما العروبة فهى فضيلتنا نحن بنفس الأسلوب، وإنه لمحزن ألا نستطيع إدراك هذا، فيفوت علينا بذلك أن نستفيد من المزية الرائعة التى تمنحنا إياها هذه الفضيلة: قوميتنا.

أما المضمون الثانى لتعريفنا بأن القومية هى الحياة، فهو أننا بهذا التعريف نُسبغ على القومية ما للحياة من ضرورة فهى مطلوبة لأننا لا نستطيع أن نعيش من دونها ولأن المجتمعات لا تقوم على شىء غيرها. يطلب الإنسان الماء والغذاء بفطرته لأنهما يغذيان جسمه، وهو يبحث عن الشمس ويحكّمها فى حياته لأن وجوده يرتكز إليها. وكذلك نبحث عن قوميتنا ونلتصق بها لأنها تغذينا وتحمينا وتفسر لنا وجودنا، ومن دونها تستحيل الحياة. ونحن فى ذلك شبيهون بالأشجار التى تبحث عن

مصلحتها فتأخذ من الدفء والضوء والألوان ما يعينها على النمو والحياة، وكذلك تبحث الإنسانية فينا عن مصلحتها وضمان سعادتها فتجدها فى الشعور القومى.

ولعل أكبر الأدلة على ضرورة الإحساس القومى هو أبسطها على الإطلاق. ذلك شأن الحياة يكمن أعمق ما فيها من عمق، فى أبسط ما فيها من بساطة. وقد ألِفَ الإنسان أن يعقِّد الأمور فيبحث دائمًا فى ما هو بعيد بدلاً من أن يلقى نظرة حوله. أحيانًا نبحث ساعات عن شىء أضعناه فى الوقت الذى يكون فيه فى أحد جيوبنا. وهكذا رحنا نبحث عن مبررات الإحساس القومى بعيداً عن نواتنا مع أنها تكمن فينا نحن قبل أى موضع آخر. ذلك أن مجرد وجود إحساس ما، يدل حتمًا على أنه ضرورى لا يمكن الاستغناء عنه، والواقع أن الوجود والضرورة هما شىء واحد لا يمكن تقسيمه إلى اثنين، إن ما هو موجود إنما كان موجوداً لمجرد أنه ضرورى. ذلك هو القانون، وما دامت القومية العربية شيئًا واقعًا محتومًا على كل إنسان ولد فى هذه المنطقة وعاش فيها، فنحن لانحتاج إلى أن ندعم ضرورتها بأى دليل غير وجودها نفسه.

فى العلوم الطبيعية نقرأ أن الحاجة هى التى تخلق العضو وليس العكس، أو إنْ الأعضاء إنما نشأت فى الأصل تلبية لحاجة تحتم وجودها، وهذا صحيح فى الميدان العاطفى والاجتماعى صحته فى المجال العضوى. وهو التبرير الأكبر لوجود الشعور القومى فى نفوسنا. فإنما نحن عرب قوميون لأننا كنا دائمًا وسوف نبقى محتاجين إلى ذلك. وعلى أساس عروبتنا هذه قامت مظاهر حياتنا كلها ونما تفكيرنا ونشأت حضارتنا. فلو طلب إلينا الآن أن ننزع قوميتنا ونستبدلها بشىء آخر -مهما كان- لكان ذلك أشبه بأن يطلب إلينا أن نقطع رؤوسنا أو نتخلص من قلوبنا ونستبدلها بأعضاء أخرى.

إن القومية العربية قد كانت نتيجة اجتماعية محتومة تطلبتها ظروف هذه المنطقة عبر قرون التاريخ البطيئة. أو لنقل إنها تشبه أن تكون مجموعةً أعضاء اجتماعية خطيرة تقابل الأعضاء الفزيولوجية. وقد باتت لهذه الأعضاء وظائف حية فمن المستحيل أن ننزعها دون أن نموت، لقد أصبحت هذه القومية حاجة طبيعية بايولوجية ينبغى أن تتحقق لكى يستطيع الإنسان العربى أن يكون سعيداً ويعطى الحياة أوسع عطاء يتاح له. وسوف نستعرض فيما يلى بعض وجوه هذه الحاجة.

أ - الحاجة الإنسانية إلى المشاركة

يستند الشعور القومى فى جوهره إلى الانسجام الطبيعى القائم بين الناس الذين يعيشون فى بيئة واحدة، ويتحدرون من ظروف تاريخية واحدة. وهذا الانسجام ضرورة من ضرورات الحياة، يذوى الإنسان من دونها ويموت. إنه قانون نافذ فينا سواء أدركناه أم لا. فنحن فى حياتنا اليومية نحتاج إلى أن نجد أناسًا يفهموننا ويشاركوننا عقائدنا وحماساتنا وآراءنا. ونحن نبحث عن هؤلاء الناس بحثًا دائبًا فما نكاد نجد من يشبهنا حتى نندفع نحوه بغريزة خفية محتومة. وقد ألف الإنسان أن يغتاظ ويتألم إذا أحس أنه فى وسط يخالف نزعاته ورغباته العميقة الكبرى. وقد ترحل الأسر من الأحياء التى ترى نفسها فيها غريبة مفضلة أحياء أخرى تلقى فيها من يفهمها ويتذوق ما تتذوق. وقد تترك مجتمعات كاملة وسطها وترحل إلى أوساط أخرى تجد فيها المشاركة والفهم. وهذه الرغبة الاجتماعية تنبع من صميم متطلبات الحياة الفطرية وغرائزها. إن الطبيعيين يخبروننا أن المخلوقات الحية -مهما صغرت- تبحث عن الوسط الذى يضع فى طريقها أقل مقدار من المقاومة. وإذا اشتدت المقاومة ولم يستطع الكائن الحى- لسبب ما- أن يغير وسطه، اضمحل وربما انقرض نوع كله على مر السنين. وذلك ينطبق حرفيًا على الإنسان الذى يلتمس فوق الانسجام الطبيعى الذى يتطلبه كيانه العضوى، انسجامًا عاطفيًا وتجاوبًا فكريًا، ولن يتاح لهذا الإنسان أن يستفيد من موارده العقلية والروحية وينتج الإنتاج الحق الذى خلق له إلا إذا تيسر له الوسط الملائم الذى يضمن له الحد الأدنى من الطمأنينة والرضى والسعادة. وذلك ينطبق على الأفراد كما ينطبق على المجتمعات، وهو الأساس فى حاجة المجتمعات إلى أن تقوم على دعائم من قوميتها.

والقانون هو أنه كلما كانت العناصر المشتركة بين الأقوام أكثر وأعمق جذوراً كانت القومية التى يكونونها أرسخ وأصلب عوداً وأقدر على المقاومة. والقومية العربية محظوظة بكثرة هذه العناصر فإن سكان المنطقة الممتدة من المحيط الأطلسى إلى المحيط الهندى يرتبطون بعدد عجيب من الروابط كاللغة والتاريخ والثقافة والحضارة والتقاليد والإرث الخلقى والأحوال الاجتماعية والظروف السياسية وغير ذلك. وهذه الروابط هى، ولا ريب، مصدر سرور كبير لكل فرد عربى بما تمنح الإنسان من فرح الإحساس بالمشاركة وطمأنينة الارتباط بالملايين أعمق ارتباط. وأى شعور من الغبطة

يعترينا حين نسافر متوغلين فى بوادى جزيرتنا العربية فنسمع حيث سرنا قلوبًا تخفق معنا وتتحدث بلغتنا وتتلو قصائدنا وتردد أغانينا؟ إن التاريخ الذى أظلنا قد أظل معنا الجزيرة السمراء وشمالى أفريقيا. وكل ما نملكه من كنوز فكرية وجمالية هو أيضًا ملك لهم من معلقة امرئ القيس الجميلة، إلى أقاصيص عنترة وشهرزاد وقد تحدرت من ليلة إلى ليلة عبر قرون التاريخ العربى فى كل مدينة عربية. هذه هى المشاركة الثمينة التى تعطينا إياها عروبتنا التى تتحرق فى دمائنا ممدودة الذراعين نحو تسعين مليونًا من العرب يتوزعون على مساحة شاسعة من الأرض العربية.

إن هذه المشاركة هى التى تعطى القومية العربية واقعيتها وجذورها المتمكنة ومن دونها تبقى الحماسة نظرية فلا تسندها الحياة. كلما كان الانسجام أكبر وأوسع مدى كانت الرابطة أوثق وأقوى وكان ثباتها فى وجه أعدائها أيسر. إن المشاركة حيث وجدت تستتبع حماسات وحبًا وصداقات، ومن ثم فإن أغنية عربية واحدة تنبعث فى جمع مختلط من أبناء العرب كفيلة بأن تلهب مشاعرهم فى لحظة، وتشدهم فى ألف رابطة مرهفة فيندفع الواحد منهم نحو الآخر يبتسم ويصافح ويتحدث، ذلك أن الأغنية جزء من تراث الأمة النفسى. إن لكل فرد معها تاريخًا شخصيًا، قد ترتبط الأغنية بلحظة من لحظات الطفولة لدى أحدنا، بيوم غائم معين لدى الآخر، بقطعة حلوى شعبية لدى ثالث، بفترة ألم موجع لاتنسى لدى رابع، لقد سمعنا هذه الأغنية ذات صباح، فى فترة معينة من عمرنا تركت فيها لونها ونكهتها. ومنذ ذاك أصبحت جزءًا من تاريخنا الداخلى، ولكنها أيضًا جزء من تاريخ فتاة جزائرية تعيش بعيدًا عنا وراء المسافات، وهى أيضًا أغنية صياد سمك يافع على البحر الأحمر تبوح سمرة وجهه بأنه يتحدر من تاريخنا العربى نفسه. وما تكاد هذه الأغنية تنبعث حتى تشحن فينا تلك العواطف الدفينة والذكريات الحية وترفعنا إلى مستوى واحد من الانفعال.

كل هذه الروابط، كل أغنية عربية، كل بيت شعر قديم، كل حكمة وكل مثل، كل تحية وكل لفظة فى اللغة، كل ذلك يشكل النسغ القومى الذى يجرى فى كيان العروبة الموهوب، وهذه الكنوز من الأغانى والقصص والألفاظ والأجواء والعواطف تربطنا ربطًا محكمًا وتحفظ لنا فى أعماقنا رصيدًا جاهزًا من الانفعال يستطيع أن يُشحن وينبعث فى أية لحظة، ويجعل أيدينا تتماسك وتخلق منا صفًا لا تزعزعه قوة فى الوجود.

ب- الحاجة إلى البذل العاطفى

يبدو أحد وجوه حاجتنا إلي القومية فى حقيقة إنسانية بسيطة هى أن الإنسان مخلوق ذو عواطف، وأنه مجهز بقدرة عظيمة على الانفعال فى مختلف الاتجاهات. ذلك أنها طبيعة راسخة فى الفرد البشرى. إنه يحتاج إلى أن ينفق طاقته الانفعالية ويتخلص منها وإلا أصبحت عبئًا عصبيًا ثقيلاً يبهظ كيانه ويصيب توازنه النفسى بالاختلال. والمحبة بمختلف وجوهها ومراتبها هى السبيل الأعظم لإنفاق هذه الطاقة المشحونة من الأحاسيس فالإنسان مخلوق محب وهو لا يقوى على الحياة ما لم يحب كثيراً من الناس وكثيراً من الأشياء بمختلف أنواع الحب. إن لدينا طاقة من الحماسة والمودة تبحث أبدًا عن مصب فتجد متنفسها فى أصناف الصداقات والعلاقات الفردية التى يدور كل فرد فى فلكها وتتسع حتى تتخطى الحدود الفرعية فتتجه إلى الدوائر الأكبر حين تلتقى بالشعور القومى. إن العواطف الفردية الصغيرة التى يحسها إنسان نحو جاره لا تلبث أن تكبر حتى تتحول إلى العاطفة القومية. وكما أن الفرد لا يقوى على الحياة من دون أهل وأصدقاء ومعارف يبادلونه مختلف درجات الشعور فكذلك يحتاج أيضًا إلى أن يحب مجموعًا كبيراً بالغ الكبر ويمد إليه ذراعيه متعاطفًا معه كل التعاطف. وإنها لمزية خاصة بالإنسان أنه يملك فى أعماق نفسه من بذور الخير والمودة أكثر مما يحتاج إليه فى دائرة علاقاته الشخصية الضيقة، فلابد له أن يمنح من حبه وحنانه إلى الملايين. إن الفرد منا يحس باندفاعات جياشة نحو الآخرين، نحو المجموع الأكبر، تدفعه إليهم عواطف أخّاذة وحنان مبهم لا تفسير له يصدر عن طبيعته العميقة الملزمة. وهذا الإحساس هو جوهر الشعور القومى، نعطيه إلى الحياة لأنه يخلصنا من كثافة المشاعر الودية التى تغمر كياننا ولابد أن ننفقها وفق قانون طبيعتنا.

إذا كانت صداقاتنا الفردية تمنحنا تحقيقًا لذواتنا المتعطشة إلى الأخذ والعطاء فإن صلاتنا الشعورية بالملايين توسع دائرة إنسانيتنا وتخرجنا من الخاص إلى العام، وتضاعف مواهبنا وملكاتنا وقوة الخير فى أنفسنا، ومن هنا كانت القومية إنماء لإنسانية الفرد وشحذاً لدوافع الخير والروحية فى كيانه.

وقد يعترض معترض بأن فى إمكان المرء أن ينشئ صلات الحب هذه مع أبناء القوميات الأخرى، ومن ثم فإن هذه الطاقة العاطفية الفطرية فى الإنسان، لن تستوجب قيام المجتمعات القومية. والجواب على هذا الاعتراض ما سبق أن أشرنا إليه من

ضرورة قيام عنصر المشاركة لكى يكتمل للإنسان استقراره الروحى الحق وسعادته. أجل إن فى إمكان المرء أن يحب أفراد القوميات الأخرى خارج منطقته كل الحب ولكن ذلك لن يملأ نفسه حق الملء، وسوف يبقى فى روحه فراغ دائم أشبه بالمرض ينادى بطلب علاقات قومية. وذلك هو سبب ما نرى من تكتل الجاليات الأجنبية فى البلاد، فإنهم يجدون سعادة فى تقاربهم حتى لو كانوا فى أوطانهم أعداء لا يمكن التأليف بين قلوبهم.

ولعلّه من سوء حظ دعاة العالمية، أن الإنسان ليس مخلوقًا نظريًا يخضع للعمليات الحسابية: وإنما هو دائمًا ابن بيئته يستمد إنسانيته وتكوينه المعنوى والمادى منها. وإنما تكون سعادته ويكون نجاحه بمقدار ما يحقق لنفسه من انسجام فى مختلف الدوائر التى يعيش فيها. فقد يؤمن فرد عربى أحر إيمان وأخلصه بأنه ليس من فرق بين الشعوب، ثم يذهب -على أساس إيمانه ذلك- ليعيش فى استراليا مثلاً، ظانًا أنه بذلك قد حقق لنفسه السعادة المطلقة. غير أنه سرعان ما يصطدم بأنه غير منسجم، وأن المشاركة بينه وبين المحيط الجديد من الضآلة بحيث يشعر بأنه تائه مضيِّع عطشان -دون أن يفهم لماذا- ولسوف يدرك هذا الإنسان بسرعة، أن ذلك الحب الذى ظن أنه يكنه للناس والأشياء فى البلد الجديد لم يكن حبًا كاملاً يرضى نفسه كلها، وإنما كان نزوة مثالية انساق فيها مع نظرية محضة. وإنما المحك هو القلب الذى يحكم بأمره ولا يخضع إلا لقانونه، وهذا القلب يغص بالدموع حين يتذكر النخلة الهزيلة التى كانت تقوم أمام منزله فى الوطن البعيد. ويتأثر حتى لذكرى أولئك القرويين العرب الحفاة بشتائمهم وجهلهم وأمراضهم، ولسوف يحس هذا الإنسان كما أحست صديقة لى غادرت مدينتها بعد أن أغرق دجلة الحى الشاسع الذى كانت تسكنه أسرتها سنة ١٩٤٥، فما زالت هذه الصديقة تحن أشد الحنين إلى رائحة الماء الآسن والبق الفظيع الذى عشش فى المنطقة المغرقة بماء النهر.

ج- الحاجة إلى الارتكاز والاتساع

أحد وجوه الحاجة فى المجتمعات إلى الأحاسيس القومية أن القومية تمد إنسانية الفرد وتوسعها فى مختلف الاتجاهات ذلك أن الإنسان، حين يشعر بأنه فرد فى جماعة كبيرة مقتدرة عديدة الملايين، يكتسب إحساسًا بقوة روحية هائلة وباتساع وامتداد باذخين ليس لهما حدود. وما من شىء يلهب ملكات النفس مثل هذا الإحساس

بالقوة والثقة والامتداد. إن الروابط الوثيقة المرهفة التى تشد عشرات الملايين من العرب، تخلق منهم جماعة بكل ما فى هذه الكلمة من مدلولات اجتماعية، وكل جماعة قوية، خاصة إذا كانت جماعة متجانسة دمًا وتاريخًا ولغة وتقاليد.

إن تلك اللحظة التى ينبثق منها الإحساس القومى فى أعماق الفرد العربى هى لحظة انبعاث تشحذ فيه طاقات جديدة هائلة لايحدها شىء. إنها لحظة ميلاد وحياة وتفجر مواهب وتعطش للعمل والإنتاج بكل ما فى قدرة الإنسانية من حماسة وحرارة. فما يكاد إصبع القومية يلمس ضمير الفرد العربى حتى يتسع فى الزمان والمكان معًا. ويلاحظ فجأة أن له ملايين من الأخوة والأحباء فى بقعة شاسعة من الدنيا. إنه يخرج من ضيق بغداد أو القاهرة أو بيروت إلى فضاء رحب ممتد، أوسع مما تصله الأحلام. إن له -لهذا الفرد العربى الذى تختلج روحه بنبضة القومية- موانئ بيضاء مسترخية على البحر الأحمر والمحيط الأطلسى، له مدن خضراء فى شمالى أفريقيا وجنوب الجزيرة، له مناجم وآبار نفط فى بقاع قاصية، له قنال السويس وشط العرب ومغارة قاديشا وهو يجد نفسه يتسع ويتسع حتى يسمع نفسه يتكلم باللغة عينها فى الأردن ويضحك لنكتة عربية فى ليبيا ويشارك فى أغنية شعبية من صعيد مصر. حيثما اتجه هذا العربى فسيجد أناسًا يتحدثون بلسانه ويبتسمون لنكته ويرددون أغانيه، ويحفظون تاريخه، ويتحمسون لكل ما يتحمس له، وفوق كل شىء سيجد أناسًا يحبونه وتخفق قلوبهم فى الترحيب به ويفتحون له أذرعهم المتلهفة.

وهكذا تمنحنا عروبتنا إحساسًا بقوة لا مثيل لها. إن هذه الملايين من الوجوه العربية المشربة بحرقة الشمس تعطى ألفرد الواحد منا سندًا عظيمًا ونصرًا وثقة، وتشعره بأنه لا يقف وحيدًا وإنما ينتظره عبر المسافات إخوة مشاركون لا تشحب مودتهم ولا تنطفئ ولا تُحوِّل. وما يلبث الفرد حتى يمتلك فيضًا من الثقة بالنفس والقدرة على الكفاح والحياة.

إن ترديد تسعين مليون إنسان للأغنية التى أغنيها يخلق فى نفسى ولا ريب قدرة سحرية على الاندفاع حتى أستطيع أن أدحر الحواجز كلها، وهذه أروع هدية تمنحنا إياها العروبة.

فى الواقع إن هذه القوة الغلابة التى تكسبنا إياها إحساساتنا القومية هى التى تجعل الاستعمار يحارب الدعوة القومية ويحاول خنقها بكل وسيلة تتاح له، يحاول

الاستعمار أن يمنعنا من أن نكون قوميين كما يمنعنا من الانتفاع بالغلال والكروم الطيبة التى تمنحنا إياها أراضينا الخيرة المعطاء. يود هذا الاستعمار لو حمل أنهارنا ومضى بها، لو عرّى جبالنا ووديانا من التوت والجوز والزيتون، يود لو جف النسيم فلم يعد يحمل الرطوبة والحنان إلى شفاه السنابل المتحرقة فى سهولنا العربية الخضر. ولكن القومية العربية هى أثمن ما يريد الاستعمار أن يسلبنا إياه. فلو كانت هذه القومية مادة تُلمس وتُحمل لمضى بها أيزنهاور ومكملن كما يمضون بالنفط والذهب والقطن والتمور. ولكن قوميتنا، والحمد لله، لا تسرق. إن العروبة هى كنزنا وأعز ما نملك. نحن نملكها كما نملك النور والهواء والقمر والعبير، فهل فى وسع جيوش الاستعمار أن تسلبنا هذا؟ إننا نقبض فى أيدينا على القوة القهارة التى تؤرقهم وتخيب كل مطامعهم ففى أيدينا المتشابكة حرارة العروبة وحماسة القومية فلن يفرقنا بعد ذلك أى شيء.

إن ضمان المجتمع القومى لهذه الحاجات الطبيعية الثلاث فى حياة الفرد يجعل القومية العربية سبيل حياة للفرد وللجماعة معًا فنحن نحس الحاجة إليها كما نحس الجوع والعطش والحنين. إن جوع العروبة فى نفوسنا لهو ألذ أنواع الجوع وأحبها لأنه الجوع الأسمى الذى يرتكز إلى عطش الاكتمال وحرقة الحياة نفسها، فلا سعادة لنا من دونه ولا غد ولا إنسانية.

بغداد (١٩٥٩)

القومية العربية والمتشككون

«حين نشرت مجلة الآداب ببيروت بحثى -القومية العربية والحياة- فى عدد حزيران ١٩٦٠ رد عليه الأديب السيد رجاء النقاش رداً لم يراع فيه أصول المناقشة العلمية فاضطررت إلى كتابة هذا المقال جواباً عما كتب، وقد صغته على صورة حوارٍ لأعطى إجابتى صفةً عفويةً تخلو من رسمية الردود الأدبية».

"نازك"

رجاء -السؤال الذى أحب أن أثيره بعد قراءتى لمقال نازك الملائكة هو إلى أى مدى يصح للأديب أن يدخل ميدان الفكر السياسى مزوداً بسلاح أدبه وحسب؟

نازك- إن الأسلوب الذى اتبعه رجاء النقاش فى مناقشته هو ما يمكن أن أسميه بالإرهاب الفكرى، فهو ينبرى لمناقشة مقالى حول المبررات التى تجعل القومية العربية ضرورية للحياة فى نظرى. وبدلاً من أن يكون موضوعياً ويدرس النقط الثلاث التى أوردتها فى بحثى فيدحضها استعمل أسلوباً هجومياً فيه طغيان فكرى واستبداد. فقد بدأ رأساً بالسؤال «إلى أى مدى يصح للأديب أن يدخل ميدان الفكر السياسى مزوداً بسلاح أدبه وحسب؟» ومظهر الإرهاب فى هذا السؤال أنه يستغفل القارئ فيوحى إليه أن مسألة جهلى -أنا كاتبة البحث التى يقصدها بسؤاله- بالفكر السياسى هى من الوضوح والبداهة بحيث أن المسألة أصبحت فوراً قابلة لأن تخضع لسؤال عام حول الأدباء الذين يتطفلون على الفكر السياسى دون علم. والواقع أن هذا مثل صارخ لما يسميه المنطقيون مغالطة أو سفسطة -لا أدرى أيهما- فهو من صنف قولهم «فلان يمشى فى الليل، وكل من يمشى فى الليل سارق، ففلان سارق». إن فى هذا الحكم حلقة مغشوشة، ذلك أنه ليس كل من يمشى فى الليل سارقاً. كما أنه ليس من المسلّم به أننى أجهل موضوع الفكر السياسى. ومن ثم فإن النتيجة المستخلصة من الحكم المغشوش لابد أن تكون غير صحيحة، ولا أظن القارئ الموضوعى مستعداً لموافقة رجاء النقاش بهذه السهولة. إنه على الأقل سوف يحتاج إلى أن يتحقق من هذا الجهل المنسوب إليَّ بقراءة شىء أكثر من مجرد مقال قصير تفجرتُ فيه بالحب للقومية

العربية ولم أورد فيه أى حكم فى الاقتصاد أو السياسة. وإذا كان على الناقد أن يثبت علمي بالفكر السياسى قبل أن يشهد لى به، فإن عليه بنفس النسبة أن يثبت جهلى به قبل أن يلومنى عليه بهذه الصيغة المتعالية. تلك -لو علم الأخ رجاء- وسيلة إرهابية غير مشروعة فى المناقشات المتزنة. وإذا رمينا أى إنسان يخالف آراءنا بأنه جاهل لنسكته فكيف نسمى أنفسنا أحرار الفكر؟

رجاء- ما الذى يشعر به الإنسان بعد قراءة مقال نازك؟ لقد شعرت كأننى أقرأ قصيدة جميلة غاب عنها الوزن وغابت القافية. كلام جميل عذب لكل كلمة فيه حلاوة كلمات نازك فى شعرها.

نازك- لك الشكر على هذا الثناء اللطيف وأرجو أن أكون عند حسن ظنك.

رجاء- هل هناك موضوعية تسند المقال وتدعم ما فيه؟

نازك- مهلاً. هنا يجب أن نقف. فالموضوعية -حين نتأملها ليست سوى وعاء لغوى فارغ يمكن أن يستوعب محتويات متضاربة. وأنا شخصيًا أمقت الكلمات العامة وأحذر استعمالها فى سياق الأبحاث، ذلك أنها غير محددة المعانى، ومن ثم فإن استعمالها يحدث شيئًا من الغموض والبلبلة. فما هذه الموضوعية أولاً وما ملامحها؟ أتراها قيمة مطلقة أو أن معناها يخضع للظروف والأحوال. وهل تكون موضوعية الأديب الذى يكتب بحثًا فى الشعر مشابهة لموضوعية العاشق الذى ينظم قصيدة لحبيبته مثلاً؟ قطعًا، لا. إن الأول ملزم بأن يعصى أهواءه، أما الثانى فإن عليه أن يطيعها. تلك هى الموضوعية الحقة، تنبع من أعماق النفس الإنسانية ولا تهبط من مصادر مثالية عالية مفروضة على الذهن فرضًا. وأنا أومن بأن القومية العربية هى -بدءًا- عاطفة حب تختلج فى كيان كل عربى، ومن دون هذه العاطفة لا يمكن أن تقوم الدعوة السياسية التى ينادى بها المجتمع العربى اليوم، وإذن فأنا حين أتناولها باعتبارها العاطفى هذا لا أخرج عن الموضوعية مطلقًا وإنما أنا فى صميمها. إن الموضوعية الوحيدة الممكنة فى مقال يتناول القومية العربية هى موضوعية عاطفية. ذلك أن سياق القومية العربية هو سياق حب لا سياق فكر. وأما الفكر فيأتى فيما بعد لينظِّم هذه العاطفة فى قالب سياسى. وتلك العاطفية هى سر قوة القومية العربية. وهى التى تعطينا الأمل بأن تندفع ملاييننا العربية ركضًا نحو الحياة العاملة البانية المتعطشة للنور والحركة. وهذه العاطفة هى كنزنا فى الوطن العربى، فليت السيد رجاء

يمتنع عن إحاطتـهـا بثلوج الشك وبرودة البراهين. إن الدعـوات التى تبنى الأمم هى دائمًا دعوات عاطفيـة ومـا دام هذا العربى يحب عروبتـه فنحن فى خـيـر ووصـولنا مضمون. وحذار حذار من أن نستبدل الموضوعية اللفظية بعاطفتنا «أتستبدلون الذى هو أدنى بالذى هو خير»؟ صدق الله العظيم.

رجاء- أقرأ لنازك مقالات فى النقد الأدبى تفيض بالوضوح والموضوعية ولكن ها هى فى البحث السياسى تكتفى بالموهبة الشعرية.

نازك- إنى أكتفى بموهبتى الشعرية- على حد تعبيرك- فى كل ما أكتب من نثر وشعر ولا أذكر أنى شغلت بالى يومًا بالموضوعية، والموضوعية تتبعنى، لو علم الكاتب المعترض، وأنا أترفع عن أن أجعلها قانونًا يستعبدنى. ولكن فليخبرنى رجاء لم خاف هو كل الخوف من «العذوبة والجمال» فى بحثى؟ إذا كان من الحق أن الفجاجة اللغوية وشناعة الأسلوب يلازمان كثيرًا من الأبحاث العلمية، فهل من الحق أن كل ما هو جميل عذب لابد أن يخلو بالضرورة من صفة الموضوعية العلمية؟؟ والظاهر أن جمال تعابيرى قد كان عند الأخ رجاء، نبأً أدبيًا عظيمًا. ولعلى لو كبحت جماح حماستى للعروبة وحبى لها لنجحت فى تحاشى الصور الشعرية التى أفقدتنى ثقة الناقد إلى هذا الحد. والواقع أن من عادتى أن (أتكلم شعرًا) كلما انفعلت ولا خلاص لى من ذلك. ومع هذا فأنا أثق بأن الموضوعية والعلمية والوضوح لاتتعارض مطلقًا مع السكَّر والعبير. وهل كتب علينا أن نكون خشنين باردين لمجرد أن نحافظ على الموضوعية. وإذا كانت الموضوعية تناقض الجمال فما الدليل على أنها فضيلة؟ ولماذا يجب أن نحبها؟

رجاء- مثل هذا الكلام الذى يملأ المقال من أوله لآخره لا يمكن أن أقول عنه إلا أنه نوع من «القومية الخيالية» أو الرومانتيكية.

نازك- من يقرأ عبارتك هذه وما بعدها يظن حتمًا أن بحثى قد تناول الدولة العربية الموحدة ووضع لها نظامًا اقتصاديًا واجتماعيًا وأن نظامى المقترح كان خياليًا ورومانسيًا فكان لابد لك من أن تقول ذلك، والواقع أن بحثى لم يدر إلا حول العاطفة القومية ومبرراتها التى تجعلها ضرورية ولذلك عنونته «القومية العربية والحياة». وقدكنت صارمة فى تمسكى بهذه الدائرة فلم أتحدث عن أى نظام ولم أُشر حتى إلى إمكانية قيام دولة عربية تستند إلى هذه القومية. وإن من حق أى كاتب أن يتحدث عن

العاطفة القومية وجذورها من دون أى يمس الموضوعات الاقتصادية والسياسية بحرف.

رجاء- إن القومية العربية لا تكون بديهية إلا عند مواطن زالت من نفسه ومن عقله جميع الظروف التى تلقى على عقيدته ظلاً من الشك.

نازك- اسمح لى أن أسجل اعتراضى على اعتبارك القومية العربية (عقيدة) فإن ذلك يقلل من قيمتها وينزل بها إلى مستوى الأشياء العارضة المتبدِّلة. ذلك أن من السهل أن تُستبدل العقائد بين يوم وليلة. العقائد تخضع للثقافات والأهواء والنمو الفكرى للإنسان. انها مكتسبة لا أصيلة، وهى تروح وتجىء وليست ثابتة. وأما العروبة فهى فضيلة جبرية لا يستطيع الإنسان أن ينزعها ولا أن يقاومها. إنها نحن ولن نفقدها إلا إذا فقدنا دمنا ووجودنا نفسه.

واسمح لى أيضًا أن أقول إن العربى لا يمكن أن يتشكك فى عروبته إلا إذا تعمد موجِّه مُغرض أن ينحرف به ويشككه وهذا لايتم إلا بتشويه كل ما هو أصيل وعفوى فى طبيعة العربى. لقد قلت فى بحثى إننا إذا جردنا العربى من قيوده وتصنعاته فإنه سيجد نفسه قوميًا بالفطرة. إذا كان هناك عربى أصيل يتشكك فى قيمة عروبته فإن شكوكه هذه بضاعة فاسدة مدخولة، وهذا الإنسان هو عدو نفسه. إننا لا نحتاج إلى أن نحاول إقناعه فلسوف تلقى عليه طبيعة الأشياء درسًا موجعًا عاجلاً أو آجلاً. ذلك أن من يضع يده فى النار يحترق، والعروبة حقيقة، وكل حقيقة تتحكم ولا يحكمها شىء على الإطلاق.

رجاء- لو كانت القومية العربية إلى هذا الحد بديهية لما أصبحت بالنسبة لنا نحن العرب أصعب معركة نخوضها.

نازك- يبدو اعتراضك وجيهًا أول وهلة. فإذا كانت القومية العربية بديهية فلماذا إذن نجند القوى ونحرق أعصابنا ونسلم ليالينا للأرق من أجل أن ندفع تيارها ليرش الندى والنور على جفون الأرض العربية العطشى؟ ولكن فليقل لنا رجاء بنفس القوة التى يعترض بها، ما هدفنا من هذه المعركة التى نخوضها. ترانا نريد أن نقنع العربىَ بأنه عربى؟ أم أننا نريد أن نقنع الاستعمار بأننا عرب وأن من حقنا أن نتوحد ونلم شملنا؟ لا بل أليست البداهة الجميلة التى تتصف بها عروبتنا هى التى تجعل معركة الاستعمار ضدنا بهذه الوحشية وهذه الضراوة؟ أليست حقيقة القومية العربية

وأصالتها وتمكُّنها هى التى تؤرق الاستعمار وتجعل معركته عنيفة.. هنا فى أعماق قلوب المائة مليون تكون العروبة أصيلة بديهية، وهناك يتربص استعمار جشع لا ضمير له يقف متلمظًا لينزع حقوق هذه الملايين من الجياع والحفاة والعراة. من أجل ذلك تقوم المعركة لا من أجل إثبات بداهة العروبة، فلنحذر ألف مرة أن نقيس أصالة قوميتنا بمقدار ما تلقاه من مقاومة الاستعمار وأعوانه. إن ذلك مقياس أعوج خطر يقع الغبن فيه على أكتفانا نحن. وهو لا يزيد عن أن يكون مزلقًا خبيثًا تنصبه لنا الذئاب المتربصة وراء الحدود. ولسوف يمضون فى زرع الشوك والمسامير فى طريق عروبتنا الصاعد إلى المستقبل، وكلما جرحت أقدامنا اتخذوا دمنا الذى يقطر دليلاً على أن العروبة غير بديهية وغير أصيلة، وكأن فى وسعنا أن نُجرح فلا تسيل دماؤنا.

رجاء- المسألة تحتاج إلى جهد كبير لتوضيح الفكرة العربية لدى من يشكون فيها.

نازك- إن العروبة ليست فكرة وإنما هى كيان. ونحن لا نقبل لها تعريفًا أقل من أنها الجوهر الإنسانى الفعلى لمائة مليون من البشر يمتدون فى الزمان والمكان امتدادًا كاملاً. وهذه العروبة ملكنا ونحن نلمسها ونحسها ونعيشها كل لحظة فلن نضيِّع وقتنا فى التماس البراهين على وجودها. إن التماس الأدلة على الأشياء البديهية هو عمل العاطلين والكسالى. ونحن اليوم مشغولون ببناء مجتمع حى جديد مادته هذه الملايين العربية «الخام» التى تبحث عن الحياة والعمل. وما نؤمن به نحن العرب هو الواقع الوحيد الذى سيتحكم فى مستقبلنا. أما صياح هذه الفلول الضئيلة من المتشككين فسوف يضيع فى زحمة السواعد العربية التى تعمل. إن الإنسان المتشكك يتخلف بالضرورة عن ركب الحياة. وأما المؤمن الذى يتوكل على الله ويمضى يعمل بقلب مطمئن فى اتجاه إيمانه فذلك هو الذى يكون أول من يصل.

وبعد، فهل السيد رجاء واثق من أن هذه الشكوك التى تبذر فى طريقنا لا تهدف عمدًا إلى إلهائنا بالكلام وتأخيرنا عن العمل المجدى. إنهم يجروننا إلى المجادلات اللفظية، وتلك مصيدة خبيثة تنصب لنا وعلينا أن ننتبه إليها ونتعالى عن الوقوع فيها. إن أمامنا عملاً وبناءً فهل نضيِّع وقتنا ونهدر طاقتنا فى الوساوس والمعارك الفارغة؟ إن الفرد العربى اليوم لا يحتاج إلى السفطسة وإنما يتحرق إلى أن نوجِّهه وجهة علمية يندفع فى اتجاهها. إن الطاقة البناءة فيه تنتظر أن نصيح بها:

انطلقى، فهل من المناسب أن ننشغل- نحن الأدباء- عى صفحات المجلات بمناقشة السؤال الموسوس «هل نحن عرب؟» وإذا نحن هبطنا إلى مستوى الاعتراف بهذه الوساوس المريضة المدسوسة، أفلن نكون قد ساهمنا فى زعزعة إيمان الشعب العربى بذاته؟ ويا لضيعة الإنسان الذى يملك حقلاً من الفاكهة فيتركه مهجوراً ويجلس يتأمل مفلسفاً «هل هذا الحقل موجود؟»

رجاء- ...العمليات التى تقف فى طريق نمو الشعور القومى والوسائل التى تساعد على تحويله إلى واقع سياسى وواقع اجتماعى والموقف الاقتصادى الملائم لهذا الاتجاه، والموقف السياسى الخارجى، كل هذه الأفكار هى ما ينبغى على المفكر أن يدرسه.

نازك- كان عنوان بحثى «القومية العربية والحياة» ويظهر أن الناقد قد نسى ذلك. فأنا أبحث فى العروبة باعتبارها العاطفى الإنسانى لا باعتبارها الاقتصادى والسياسى ولا ريب فى أن الحديث عن العقبات والوسائل يخرج تمام الخروج عن حدود بحثى.

إن الناقد هنا يخلط كل الخلط بين القومية العربية والدولة العربية. إننا عرب سواء أقامت فى الدنيا دولة عربية أو لم تقم. وذلك لأن العروبة مستقلة تمام الاستقلال عن شكل الدولة أو الدول التى تقوم داخل نطاقها. إن العروبة هى المادة الخام التى تملأ الوطن العربى. وأما الدولة التى تقوم على أساس هذه العروبة فهى القالب الذى تنصب فيه تلك المادة. إن العروبة عاطفة أما الدولة فهى منهج. وأنا بصفتى الأدبية لم أتناول المنهج بالدراسة -رغم قوة إيمانى بضرورة قيام الدولة العربية الموحدة- وإنما اقتصر بحثى على العاطفة القومية ومنابعها. وذلك هو الجانب الإنسانى من القومية العربية. وأما تخطيط المناهج الاقتصادية والسياسية فهو فى عقيدتى واجب المختصين لا واجب الأدباء. وأنا إنسان يحترم الحدود العلمية ويعترف بما ينقصه. وليس من عادتى أن أتطفل عى ما هو بعيد عن اختصاصى.

رجاء- ما ينبغى على المفكر أن يدرسه؟؟

نازك- إن أقصى ما أرمى إليه من كتابة هذا البحث، أن أوصل صوتى المؤمن إلى قلب الإنسان العربى البسيط فى أرجاء الوطن. فإذا استطعت أن أبعث فيه خلجة حماسة وثقة، أن أمنحه لحظة إيمان حار بالعروبة وبنفسه، كان ذلك حسبى. وليثق

السيد رجاء أننى لا أتجه فى هذا المقال إلى «المثقف» العربى الذى قرأ برنارد شو وجان بول سارتر، ولعلى أصبحت أشعر بشىء من النفور من بعض هؤلاء المثقفين لأننى أفتقد لدى طائفة منهم حرارة البساطة العربية ودفء الإيمان. وإنما أكتب للعربى الذى لم يزل محتفظًا بعاطفيته واندفاعه إلى درجة أنه لا يتحرج من أن يتحمس للعرب ولو تحمسًا قائمًا عى إدراكات غامضة وتمنيات واسعة. إن هذا الإنسان القليل الثقافة الكبير الإيمان هو أكثر نفعًا للأمة العربية من ذلك المثقف الخائف الذى يتشكك فى بداهة العروبة، ويريد أن يكون موضوعيًا وعلميًا فلا يعرف كيف يصل إلى ذلك إلا بأن ينكر عروبته وينشر الشكوك والوساوس حولها. ترى هذا هو العلم الصحيح؟ تراه يهدم إيمان الفرد بنفسه وأمته ويحطم عفويته؟

والواقع أن الفرد الذى يحب القومية العربية باندفاع عفوى فيه براءة الأطفال وحكمة الشيوخ، هذا الفرد هو الذى يبنى صرح الدولة العربية حين يوجهه الزعيم المخلص الفطن الحى الضمير. وخلال ذلك أين سيكون هذا المثقف؟ إنه ولا ريب سيقعد متجهمًا يتأمل السؤال العويص «لماذا أنا عربى وما الدليل عى ذلك؟» ولسوف ينشغل دائمًا بموضوعاته التى هى لديه أهم من حياة أمة كاملة: «هل أنا موضوعى؟ هل تفكيرى علمى؟» وما أبعد هذه الأسئلة الموسوسة عن الحياة المتحركة الملتهبة بالنشاط والإيمان. ما أفرغ وساوس المثقفين بإزاء عمل فلاح عربى جاهل يحفر الأرض ويستخرج منها كنوز الخير والرحمة والجمال: زيتون وقطن وخبز وأزهار وآفاق من العمل والحياة لا حدود لها. تلك هى الحياة الحق. فليبارك الله بساطتك أيها العربى الساذج نو الإيمان الكبير بالله وبالعروبة. إنك موضوعى لمجرد أنك لم تسمع بعد بالموضوعية ولم تتعلم أن تتحدث عنها وتنشغل بها ولم تأت الثقافة الغربية المغرضة لتوسوس فى أذنيك الطاهرتين وتبذر فى روحك الشكوك فى قيمة نفسك وأصالة عروبتك. ومنك أنت أيها العربى الحبيب سوف ينبع الإيمان العميق وتتدفق طاقات العمل والبناء. وإنى لأنحنى لبساطتك وأمجد إيمانك الجميل، انى أعتذر إليك عن أية (موضوعية) قد أكون سمحت لها أن تخرب ثقتى بأصالة عروبتى وقيمة إنسانيتى السمراء المتوهجة بالحياة، فلننبذ الاصطلاحات جميعًا. إن العروبة هى الحقيقة الكبرى التى أعرفها وأومن بها، وإذا كانت الثقافة تكلفنى أن أتشكك فى بداهة قوميتى العربية وأفقد ثقتى بنفسى فوداعًا يا ثقافة. إن عروبتى أعز علىَّ منك وأحبُّ إلى قلبى ولن أستعيض عنها بحفنة ألفاظ لا قيمة لها.

وأرجو ألا يؤخذ حديثى هذا على أنه هجوم على الثقافة الغربية التى أحبها أنا نفسى حبًا كبيراً. وإنما هو تنديد بطائفة معينة من مقلدى هذه الثقافة تقليداً يبيعون معه كرامة الفكر العربى. ومنبع هذا التقليد عندهم عقيدتهم المتمكنة بأن كل شىء غربى أفضل من مماثله العربى بالضرورة. كما أن آرائى هذه ليست هجومًا على الموضوعية عامة، فالموضوعية كلمة شريفة كبيرة، وإنما حديثى نوع من اللوم لأولئك الأدباء الذين يحبون ترديد لفظة الموضوعية دون أن يفهموا معناها فى سياق معين يخوضونه حتى تنتهى موضوعيتهم المصطنعة إلى أن تكون نقيضاً للحياة ذاتها.

رجاء- لا يا عزيزتى. إن قوميتنا العربية لن تكون ولا ينبغى أن تكون قومية البق والماء الآسن.

نازك- يدرى رجاء جيداً أننى لم أقل هذا وحاشا لى أن أقوله. ويؤسفنى أن أراه يتعمد إساءة التأويل. إنه يعرف حق المعرفة أن ذلك مثل جئت به وأنا أناقش الفكرة المثالية التى تزعم أن الإنسان قد يؤثر محيطًا أجنبيًا على محيط بلده. ولم يكن ذلك تقبلاً للبق والماء الآسن، ولا يمكن أن يكون. وأظن أنه من السخف حتى أن أحاول نفى نسبة هذا الكلام الفارغ إلىَّ. يكفينى أن أتساءل: أين الموضوعية فى هذه النقطة من مناقشة رجاء النقاش؟ وهل يسوغ للناقد أن ينسب إلى المنقود ما لم يقل ثم يحاسبه عليه؟ وبعد فقد سميت أنا القومية العربية قومية السُكَّر والعبير ووصفتها بأنها فضيلتنا وكنزنا وحياتنا. وأما أنت فقد جعلتها قومية البقّ والماء الآسن. اسمح لى أن أنسب هذه التسمية إليك أنت وحدك ما دامت لم ترد فى بحثى وما دمت أنت الذى أبدعتها. وكم كنت أود لو أنك نشرت الفقرة الكاملة التى ترى أننى حكمت فيها هذا الحكم عى قوميتنا ليطلُع القراء العرب على هذا الفكر السقيم ويناقشونى عليه. ذلك ما كانت تحتمه عليك الموضوعية التى طال حديثنا عنها. وإنما يحاسب المرء على ما قال لا على ما يتمنى الناقد أن يكون قد قاله.

رجاء- أعتقد أن ثقافة نازك السياسية كما ظهرت فى هذا المقال ليست بمستوى ثقافتها الأدبية الرفيعة وليست بالمستوى الذى نرجوه من مبدعة مثل نازك أن تصل إليه باستمرار.

نازك- لقد سبق أن أوضحت الوجه الذى يجعل بحثى هذا أدبيًا لا سياسيًا. ومن ثم فإن استنتاج مدى ثقافتى السياسية منه أمر غير وارد أساسًا. إن الناقد

الفاضل يسىء إلى القومية العربية عندما يصغِّر دائرتها إلى درجة أن يجعلها موضوعًا سياسيًا لا غير. ذلك أنها أوسع من هذا بكثير. إنها الإنسان العربى بملايينه المائة. وليست السياسة إلا علمًا صغيرًا يحاول أن يسعد ذلك الإنسان بتنظيم مجتمع طيب له. فلنشخِّص ذلك بتشبيه يبرز المعنى. إن العلاقة بين القومية العربية والسياسة كالعلاقة بين الإنسان وعلم الصحة. ومن ثم فإن القول بأن من لم يكن عالمًا بالاقتصاد السياسى لا ينبغى أن يتحدث فى القومية العربية يشبه تمامًا القول بأن من لم يتقن علم الصحة لاينبغى أن يتحدث عن الإنسان. وقد قلت فى بحثى إن القومية العربية هى الحياة، ولم أورد حرفًا واحدًا فى السياسة، فبأى حق يحكم رجاء النقاش على مدى معرفتى بالسياسة؟

رجاء- إن أى تناقض بين القومية العربية والأفكار العلمية هو خطر على الفكرة القومية.

نازك- ما أشد خوف الأخ الناقد على القومية العربية. ولم هذا القلق والإشفاق كله. أما أنا - بإيمانى وبساطتى- فأعتقد حق الاعتقاد أنه ما من شىء خطر على القومية العربية على الإطلاق. إن العلم نفسه ضعيف أمامها، وإنما قوميتنا هى الخطرة على أى علم لا يعترف بها. وما يكون هذا العلم؟ وهل هو أقوى من حقائق الحياة؟ هل يستمد قوته وتأثيره إلا من وقوفه إلى جانبها؟ هل يحاول العلم أن يغير طبيعة الشمس حين يدرسها؟ أم أنه يعترف بالحقيقة ثم يعمل فى حدودها؟ ولماذا يكون التناقض بين القومية العربية والعلم خطرًا على العروبة؟ هل تتغير هذه العروبة إذا ما خطر للعلم أن يتجاهلها أو ينكرها؟ أم أن على العلم نفسه أن يغير افتراضاته ومناهجه ليماشيها. فى الواقع إن الحقيقة تقتل من ينكرها. وما من شىء أقوى منها على الإطلاق. إن دمى العربى الذى يجرى فى عروقى، ولون وجهى وعينى، وتركيبى العاطفى هى ولا ريب أرسخ وأقوى من أى علم يدرسها. ولن يكون العلم علمًا صحيحًا ناقدًا إذا لم ينحن أمام حقيقة عروبتنا ويتخذها نقطة بداية. أفيُطلب منا اليوم أن نحاول تشذيب قوميتنا وتعديلها لكى نُرضى العلم؟ أفلا تنعكس المقاييس كلها بذلك؟ لا، بل إن قوميتنا سوف تمضى ثابتة القدم مرفوعة الجبين فى طريقها البانى المغمور بضوء الشمس، وعلى العلم أن يتبعها صاغرًا ويعدل أحكامه وفق حقيقتها الساطعة... إن على هذا العلم الصغير. طفل القرن العشرين، أن يصل إليها ولو لاهثًا محطمًا، ذلك إنها أكبر منه وأقدم وأروع.

وخلاصة القول أن العروبة هى المقياس الحق الذى نقيس عليه أصالة الأحكام العلمية، أم ترى أصبح لزامًا على الفرد العربى أن يقصر قامته بقطع قدميه لمجرد أن يلائمه ثوب قصير صنعه له خياط مُغرض؟

رجاء- إن ثقافة المفكر القومى العربى السياسية ينبغى أن ترتفع وتنضج بالقدر الذى يتلاءم مع مسئولية هذا المفكر وهى كبيرة جداً.

نازك- إن الثقافة ضرورية حقًا، لا للمفكر العربى وحده وإنما للفرد المتوسط أيضًا. ولكن ما صنف هذه الثقافة التى يطلبها الناقد الفاضل لأبناء العروبة؟ إنه يذكر «كولن ولسن» ويسميه «زعيم المثقفين الساخطين من شباب أوروبا» فلعله يمثل لديه النموذج الذى يجب أن يحتذيه المثقف العربى؟ والواقع أن ذلك غير ممكن إلا إذا أرادت الأمة العربية أن تنتحر لا سمح الله، وماذا نستفيد نحن من فلسفة أشخاص أكل اليأس نفوسهم وانغمسوا فى الشر والجريمة والشذوذ إلى درجة أفقدتهم حس الإنسان الطبيعى الذى يعمل ويتفاعل ويتحسس رحمة الله الواسعة مدركًا أن فى الوجود عملاً وخيرًا وأخوة وآمالاً. أليس ذلك ما يأخذه كثيرُ من شبيبتنا المثقفين عن الغرب هذه الأيام؟ فلينظر الأخ رجاء ليرى ما فى أدبنا الجديد من تقليد لغثيان جان بول سارتر ويأس ألبير كامو وشذوذ أندريه جيد وإباحية ألبرتو مورافيا. إن على أدب شبابنا اليوم ظلالاً صفراء داكنة من حضارة الغرب الشقية المهمومة التى لم تعد تعطى أبناءها إلا احتقار الحياة والتفسخ الخلقى. ذلك جانب من جوانب الشر والهدم الذى تعطينا إياه ثقافة الغرب فتبعثر به حيوية شبابنا العربى البرىء الذى نحتاج إليه للبناء والإبداع فلا يكاد يطير لحظات حتى يهوى إلى حمأة اليأس والتقزز والرذيلة. وإذا انهار الشباب العربى هذا الانهيار الروحى الفاجع. إذا استسلم لليأس والخدر فمن سيبنى الأمة العربية؟ وهل تملك هذه الأمة كنزًا أثمن من حيوية شبابها وإيمانه وتوثبه؟

ولكن هناك جانبًا من ثقافة الغرب أخطر علينا وأشد حتى من ذلك. إنهم يعلموننا – بسبب لفتة فى حضارتهم- احتقار أنفسنا والتنكر لتقاليدنا، والتعالى على بنى قومنا الذين ما زالوا جهلاء سذجًا. إن روحًا من الغرور أصبحت تشيع لدى مثقفينا وكأنهم أصبحوا أعلى من ابن الشارع الأمى وأرقى معدنًا. والواقع الحق أن ابن الشارع- فى جوهره- أنقى منا نحن المثقفين وأنصع عروبةً وأطيب نفسًا. وهو

فوق كل شيء أجرأ منا وأكثر صراحة وأشد إيمانًا بنفسه. إن إنسانيته غير ملوثة. وهو ما زال –رغم جوعه وعريه– يستطيع أن يحمد الله كل صباح ويمضي ليبني جدارًا في حر الشمس أو ليحرث حقلاً صخريًا وهو يلهث ويغني. أما نحن الذين نزهو بقراءة كولن ولسن فلم نعرف بعد أن الجهل هو حقًا خير من ثقافة تسلب الإنسان إيمانه بنفسه وبأمته، وتفقده براءته وصدق شعوره.

تراني أهاجم الثقافة؟ معاذ الله أن أفعل. وإنما أزدري تلك الثقافة التي تأتينا بالتصنع وضعف الإيمان ومرارة اليأس. وتلك أشياء لا تأتي بها إلا ثقافة مبتورة أو علم ناقص. وإنما الثقافة الحقة هي تلك التي تبني المجتمع الإنساني وتتفهمه وترفع مستوى الخير والإبداع والنشاط فيه. الثقافة التي أريدها هي تلك التي تصيح بالفرد العربي *«أيها العربي انهض وواجه الحياة. إنك طيب وأصيل وموهوب والحياة تفتح لك ذراعيها لتعطيك كنوزها ووعودها. فامض لتبني عالمًا جديدًا يتفوق على كل ما بناه السابقون. إن عليك أن تكون جريئًا في إيمانك بذاتك، معتزًا بكل الملامح التي وهبتك الحياة إياها لأن الطبيعة جعلتك متفردًا ومستقلاً فانهض واحمل الأمانة التي نيطت بك»*.

ذلك هو جوهر الثقافة التي نريدها للفرد العربي. إنها ثقافة تبني الفرد وتشخِّص له نواحي الموهبة والخير في شخصيته وتدفعه للعمل والإيمان. وإني لمؤمنةٌ بأننا نستطيع أن نعطي هذه الثقافة للجيل اليافع الذي نربيه ونعلمه اليوم، إذا نحن كرَّسنا لذلك الواجب المقدس ما يستدعي من عناية واهتمام. ولسوف يكون الشباب العربي الطالع، في المقدمة من موكب العروبة المثقفة المؤمنة. وإن الغد لقريبٌ إن شاء الله.

بيروت (١٩٦٠)

أخطاء شائعة
فى تعريف الأدب القومى

لعل الموضوعات التى يكثر الكلام فيها هى دائمًا أحرج الموضوعات وأكثرها مزالق. ذلك أن جوانبها تصبح - بسبب كثرة المتحدثين فيها- مثقلة بعشرات من الانطباعات والملامح المضللة، ولقد يسرى خطأ ما وتتناقله الأوساط حتى يصبح رأيًا متعنتًا طاغيًا لا يجرؤ أحد على مناقشته مناقشة حرة. والحق أن للأخطاء الشائعة جبروتًا وطغيانًا بحيث يحتاج المرء إلى أن يكون جريئًا كل الجرأة إذا هو أراد أن يصيح فى وجهها ويحتج عليها. ولكن للحقيقة صولة ولابد لكل خطأ جسيم أن ينهار يومًا أمام معول الحق.

ولقد كان موضوع الأدب القومى أحد هذه الموضوعات الشائعة التى أثارت اهتمام الجماهير والأدباء والمفكرين العرب جميعًا فكثرت الضجة حوله حتى أصبح اصطلاح الأدب القومى لفظًا ضبابى الواقع مبهم المعنى يتوه الفكر فى ممراته ودهاليزه. ولقد يكون صعبًا أن نجد اليوم أديبين عربيين يتفقان على تعريف واحد للاصطلاح. ولعلنا كنا ننصرف عن تعريف اللفظ بشىء من الغيظ والحنق. فسرعان ما نصطدم بالآراء الشائعة التى تحاول أن ترغمنا إرغامًا على أن نقبلها ونلوى أعناقنا لها، فكأن هذه الآراء طاغية يحكم بأمره فلابد أن نخضع لأحكامه ونزواته مهما رفضهما تفكيرنا.

ولقد أتيح لى خلال السنين الماضية أن أقرأ كثيرًا مما كتب الكتاب حول الأدب القومى وما ينبغى أن يتصف به، فكان انطباعى المستمر حول التعريفات الشائعة أنها على العموم تضيِّق الفكرة الحقة للقومية وتنزل بها إلى مستوى أصغر منها وأوطأ. ولقد لاحظت أن ذلك التضييق يبرز على ثلاثة أوجه سنتناولها فيما يلى بالشرح والنقد:

(أولاً) لقد ألف أغلب كتّابنا أن يتحدثوا عن الأدب القومى وكأنه يتجلى فى الموضوع الذى يتناوله الكاتب العربى. فإذا تناول الأديب قضايانا القومية تناولاً مباشرًا عدُّوه أديبًا قوميًا يمثل الفكرة العربية حق التمثيل، وأما إذا لم يكتب فى تلك الموضوعات فإنه فى نظرهم ليس أديبًا قوميًا، وما يكتبه بعيدٌ عن الأدب القومى. وهذه النظرة تجعل المظهر الإيجابى للقومية هو التحدث فيها تحدثًا صريحًا فنحن عندما

قوميون إذا نحن كتبنا فى القومية، ولسوف نصبح غير قوميين حين نكتب فى أى شىء آخر غيرها.

إن هذه الفكرة، فى الواقع، بعيدةٌ عن العمق والحق كلَّ البعد. ذلك أنها تقع فى خطأ فلسفى جسيم هو أنها تنكر الجانب العفوى من القومية وتقيم فى مكانه موقفًا خارجيًا مصطنعًا. فهل حقًا أن كل من يتحدث فى القومية يمتلك الروح العربية الصادقة؟ وهل يفقد الأديب العربى روحه القومية إذا هو لم يكتب على الإطلاق فى قضايانا القومية؟ وعلى هذا هل يصح أن نزعم بأن توفيق الحكيم الذى لم يكتب أبحاثًا فى القومية، ليس أديبًا قوميًا ذا روح عربية؟ إن الجواب عن هذه الأسئلة يتضح اتضاحًا كافيًا حين نلاحظ العدد الكبير من الأدباء الطالعين الذين يكرسون أدبهم للكتابة فى شؤون القومية. ولكنهم يكتبون بروح أدبية محضة تكاد تصيح صياحًا بأنها ليست روحًا عربية ولا صلة لها بجو العروبة. والواقع أن حديث هؤلاء عن القومية لا يجعل إنتاجهم قومياً وهم يكذبون على الروح العربية فى كل لفظ يسطرونه.

والواقع أن القومية فى الأدب أكبر وأوسع من أن تتمثل فى مجرد كتابة الأديب عنها. وإنما الأدب القومى هو الذى يعبر تعبيراً أصيلاً عن الروح العربية بكل ما لها من عفويةٍ وانطلاق.. إنه يمثل، دون أن يقصد، لفتات ذهن الأمة العربية وملامح شخصيتها الفكرية والروحية. وهو يحمل طابعها الشعورى ومستواها العاطفى والصفات العامة لشخصيتها. وهذا كله قابل لأن يتجسد سواء أتحدث الكاتب عن القومية أم لم يتحدث. وإنما العلاقة بين الأدب القومى وكتابة الأديب عنه علاقة عارضة لا شأن لها. فالعروبة أوسع من مجرد حديثنا عنها. إنها تكمن فى خدودنا وأهدابنا ودمائنا، وهى تجرى مشتعلة فى كلماتنا. إن أى أدب نكتبه، فى أى موضوع ينبض بها ويشير إليها. ولعل أصدق الأدب قومية هو الأدب الذى لا يدرى أنه قومى. كالطفل العربى الذى يتلقى انطباعاته فى بيئة عربية، فلسوف تنطق العروبة فى كل ما يقول ويفعل سواء أعرف ذلك أم لم يعرفه.

(ثانيًا) والخطأ الثانى الشائع فى تعريفات الكتّاب للأدب القومى هو الذى تُبنى عليه النظرة إلى ذلك الأدب. إن أغلب الأدباء الذين حاولوا تشخيص الأساس المثالى لملامح الأدب القومى قد اشتقوا لأدبنا صورةً نموذجية رأوا أنه ينبغى أن يكون عليها. وهم فى هذا يتخطون الصفات الحقة للروح العربية، ويحاولون أن يفرضوا عليها

صفات أخرى لا تملكها. إن نظرتهم مثالية لا واقعية، والأدب القومى الذى يخرجون به إلينا أدب مرسوم رسماً ولا صلة له بالحياة العربية الواقعية..

أما المصادر التى يشتق منها الكُتاب عادةً ملامح الأدب القومى النموذجى فأبرزها مصدران اثنان: الأول هو تمنيات هؤلاء الكتاب واشتهاءاتهم. فهم بدلاً من أن يصوغوا أدبًا قوميًا يمثلون به أنفسهم، يلجئون إلى الأحلام والتمنيات فيروحون يرسمون صورة لأدب هابط من سماءٍ خيالية فيه الخصائص التى يتمنونها والملامح التى يظنونها أحسن الملامح للأدب القومى وهؤلاء لا يعلمون أن القومية الحقة موجودة فى أنفسهم لا فى السماء. وهم يجهلون أن الأدب القومى كامنٌ فى عفوية أقلامهم فإذا كتبوا ببساطة كانوا كتّابا قوميين على أجمل ما يشتهون. وإنما يحرموننا من ذلك الأدب لمجرد أنهم يتغافلون عن كنوزهم ويستعيضون عنها بالاشتهاء. إنهم يملكون ما يتعطشون إليه لو أنهم نظروا فقط، فليتطلعوا إلى أنفسهم. إنما يكمن الأدب القومى هناك.

ولسوف نصل، إذا نحن تأملنا، إلى الاعتقاد بأن هناك فرقًا شاسعًا بين الأدب القومى الحق الذى يعكس خصائص الأمة، والأدب الذى يظن كُتّابنا أنه الأدب القومى الحق. إن ما ينبغى أن يكون ليس إلا صورةً لتمنّياتٍ فردية يحلم بها الكُتّاب للأدب العربى. وأما ما هو كائن، ما هو الروح القومية الحقة فإن صفته الكبرى هى أنه عفوى وبرىء وقد نبت بلا تصنع كما تنبت وردة برية زرقاء لم يتعهدها إلا المطر والنسيم الرطب وضوء الشمس. وهذا الأدب سيكون قوميًا سواء أقصدنا أم لم نقصد.

أما المصدر الثانى الذى يشتق منه الكُتّاب صورةً نموذجيةً للأدب القومى العربى فهو المصدر الأكثر شراً والأشد وبالاً على عروبتنا وشخصيتنا. إنه أدب الغرب. فقد ألِف غير قليل من كتابنا أن يعتقدوا أن فى الإمكان نقل كل شىء من الغرب إلى الشرق. ولذلك قرروا أن ينقلوا معالم الأدب من أوروبا إلى الأرض العربية. إن هؤلاء الكتاب يتجاهلون الحقيقة تجاهلاً مؤسفًا. ولقد فاتهم أن الروح لا تنقل، وأما الآلات الحديثة فهى لن تغير خلجة فى مشاعر الفرد العربى الذى تكمن فى روحه روح الرمال والمدن العربية القديمة والتواريخ الدارسة. إن لنا نحن شخصية كونتها القرون السحيقة وترسبت فيها خلجات أجدادنا الذين جابوا أصقاع الوطن العربى قرونًا وقرونًا. ومتى كانت الحضارة المادية أكثر من شىء عابر يأتى ويذهب ويُمحى؟ وإنما

المهم هو ذهن الإنسان وروحه، ونحن فى الوطن العربى نختلف فى بنائنا العقلى والروحى عن الأوربيين، بحيث يصبح من المستحيل أن تنقل روح الأدب الغربى إلى أدبنا دون أن نسحق الروح العربية ونحملها ما لا تطيق. وإنما تحتاج الأمة العربية إلى أن تكتب أدبها بقلمها ولن يجديها أن تستورد.

وأما الصفة الكبرى التى ينبغى أن يتصف بها أدبنا القومى فهى صفة العروبة. إن أدبنا سيكون عربيًا. وهذا هو القانون الأعلى للفكر القومى ومن خطأ الرأى أن نبحث عن كمال آدابنا فى شىء سواه. ونقصد بكلمة «عربى» أن تتجلى فى ذلك الأدب كل الخصائص العفوية غير الواعية التى تكوِّن مقومات الذات العربية فلن يكون ذلك الأدب صورة لأحسن ما فى آداب أوروبا، وإنما سيكون صورة للذات العربية والحياة العربية. والعروبة على ما هى غنى وجمال وخصوبة لا نحتاج إلى تزويقها ولا إلى تمنى التمنيات لها.

وهكذا تكون الخطوة الأولى نحو كتابة أدب قومى ناضج للأمة العربية أن نطلق أنفسنا من عقالها فنتركها تعيش عروبتها وتعبِّر عنها بلا تصنع ولا قيود. إن القانون الذى ينبغى أن يطيعه الأدب القومى هو قانون ذاته. فما يميل إليه فى أعماق نفسه هو الصواب مهما كانت آراء الغربيين الذين يقف أمامهم مبهوراً. إنه عربى وتلك حدود ذاته فمن ضعف الرأى أن يترك كنوزه دفينة ويمد يديه يستجدى من أدب أوروبا، وإنما كان الأدب الأوروبى أصيلاً لأنه كان أوروبيا وقد عبَّر عن روح أوروبا بإخلاص، وكذلك لن يكون أدبنا العربى أصيلاً إلا يوم يكون عربيًا.

(ثالثًا) ثم نصل إلى الخطأ الثالث الشائع فى تعريف الأدب القومى، وهو يتجسم فى الفكرة المسماة بالالتزام، لقد شاعت هذه الفكرة شيوعًا عظيمًا فى السنوات العشر الماضية حتى خيِّل إلينا أن الداعين إليها كانوا مستعدين لقطع عنق كل إنسان يخطر له أن يناقشها. والحق أن الطغيان والإرهاب اللذين لجأت إليهما هذه الدعوة قد كانا ولم يزالا يلفتان النظر، وملخص هذه الدعوة أن الأديب، فى إنتاجه، ينبغى ألا يطيع دوافعه الفردية وإنما يلتزم تصوير واقع المجتمع، عليه أن يخرج من حدود نفسه ليخدم المجموع، ومهما كان الإرهاب الفكرى الذى تُسكت به هذه الدعوة خصومها فإنها تبقى دعوة مهلهلة لا تصمد للنظرة المتأملة. والواقع أنها من وجهة نظر المنطق والفلسفة، ترتكز فى جوهرها إلى تجزيئية شنيعة بين الأدب والحياة من جهة،

وبين المجتمع والفرد من جهة ثانية، فإذا كان واقع المجتمع شيئًا لا تمثله حرية الفرد الحقة فما هذا المجتمع؟ وما ملامحه، ولماذا ينبغى أن نضحى بالفرد من أجله؟ ومن قال أن هذا المجتمع ينبغى أن يكون أى شيء غير ملامح أفراده؟

إن هذه الأسئلة، فى الواقع، تلقى الضوء على الجذور الفكرية الواهنة التى ترتكز إليها دعوة الالتزام، ذلك أنها، عندما نحللها، تتكشف عن خطأ جسيم فى النظر إلى الصلة بين المجتمع والفرد. إنها تضع أحدهما فى دائرة منفصلة كل الانفصال عن دائرة الآخر، بحيث إذا أراد الفرد أن يخدم المجتمع كان عليه أن يقتل حريته الذاتية أولاً. كأن نوازع الفرد العفوية معادية بطبيعتها للمجتمع. ومن تفريعات هذا المعنى أن دعوة الالتزام تبدو وكأنها تفترض أن الواقعية التى تدعو إليها ليست صفة موجودة فى نفس الإنسان وإنما ينبغى أن يُرغم الأديب إرغامًا على اكتسابها وبذلك يكون اجتماعيًا. إن إنسانية الإنسان على هذا ليست كافية لجعله واقعيًا، وإنما لابد له أن يفصِّل لنفسه ثوبًا خارجيًا من هذه الواقعية المزعومة إذا هو أراد أن يكون قوميًا.

من هذا التحليل الموجز للعناصر الفلسفية التى تتضمنها دعوة الالتزام فى نظرنا يبدو لنا بجلاء أن القومية عند دعاة الالتزام هى النقيض الفكرى للحياة. وما أقوله هنا ليس رأيًا لهؤلاء الملتزمين، وإنما هو نتائج ينتهى إليها مضمون دعوتهم إذا ما نحن حللناه وكشفنا خطوطه العريضة، فالمرء إما أن يكون حيًا متمتعًا بالحرية الفردية والسعادة، أو أن يكون قوميًا، تلك هى نهاية افتراضاتهم إذا نحن استخلصنا الحقائق الكامنة وراء دعوة الالتزام. ولذلك نجد هؤلاء الكتاب يخافون على الأدب العربى ألا يكون قوميًا فيضعون له مُثلاً وتعاليم يشتقونها من أفكارهم المثالية عن المجتمع العربى، دونما نظر إلى الواقع الحق لذلك المجتمع.

ورأينا أن هذه الدعوة تعكس الحقائق الإنسانية عكسًا صريحًا. فإنما يتجسم واقع المجتمع حق اتجسّم عندما يعبِّر كل أديب عن ذاته دونما تصنّع ولسوف يكون الأدب القومى واقعيًا حقًا عندما يكتب كل أديب عربى فى حرية كاملة. أو بكلمة أخرى: إن الأديب العربى سيكون قوميًا بمجرد أن يصور نفسه ومشاعره وأفكاره تصويرًا حرًا. وإذ ذاك تصبح لفظة «الالتزام» لا شأن لها. ويثبت لكل ذهن أن العروبة ليست اتجاهًا قسريًا يجب أن نتعلمه من الكتب والصحف وإنما هى نحن ببساطتنا واندفاعاتنا. والإنسان العربى هو القانون القومى الأعلى، فلن يستمد مقاييسه من أقوال الملتزمين وإنما سيشتقها من أعماق قلبه العربى النابض.

وكأننا بأنصار الالتزام وقد ردوا على استنتاجاتنا بسؤال يوجهونه نصّه: وماذا نفعل لأولئك الأفراد العرب الذين تنحرف اتجاهاتهم الفطرية بتأثير أعداء الفكرة القومية؟ هل نتركهم يهدمون المجتمع بدعوى أنهم قوميون بالفطرة؟ وجوابنا عن هذا السؤال أن الانحراف نتيجة اعوجاج وليس طبيعة. والمنحرف منحرف وليس مطيعًا لحوافز الفطرة العربية، فهو لا يدخل فى نطاق الأفراد الطبيعيين الذين ارتكزنا إلى مشاعرهم فى القانون الذى استخلصناه.

بغداد (١٩٦٢)

القسم الثالث

بين الأدب والمجتمع

الأدب والغزو الفكرى

لعل الفرق بين الغزو العسكرى والغزو الفكرى هو الفرق بين المحسوس والمعنوى، فهما كلاهما غزو وإنما الفرق بينهما فى الوسائل والنتائج وما سيثيران فى الأمة من طرق المقاومة. فالغزو العسكرى يتصدى بالقوة محافظًا على شىء من الصراحة والعدالة. أما الغزو الفكرى فإنه لا يقتل بالنار والحديد، وإنما يهدم بالكلمة والحرف والمعنى، وسوى ذلك من سلاحٍ غير محسوس، فهو ينطوى على الظلم والخبث معًا.

وإنما وجه الخطر فى الغزو الفكرى أنه يستهدف روح الأمة وجذورها فلا يلقيها إلا وهى أشبه بثمرة امتُصّ رحيقها فلم يبق منها غير القشر والنوى. وما ذلك إلا لأنه يمسخ شخصية الأمة أى نبع الأصالة والإبداع فيها فيشلّها عن النمو والحياة. بينما لا ينجح الغزو العسكرى فى أكثر من تخريب مظاهر السكن والعمران، وهى أمور يمكن تعويضها لأنها لا تمس جوهر الحضارة ولا روح الأمة.

ثم إن مقاومة الغزو العسكرى أسهل من مقاومة الغزو الفكرى لسببين اثنين (الأول) أن الهجوم العسكرى الصريح يستثير أغلبية أفراد الأمة فيهبّون للجهاد ودفع العدو، بينما لا يستثير الغزو الفكرى إلا القلة المدركة من عقلاء الأمة، ذوى الرأى فيها. وسر ذلك أن الأغلبية قلما تستطيع إدراك المعنويات ولا هى تتحسس الخطر على حياتها من عدو يهاجم الأفكار والآراء ويحرّفها ويزورها.

والسبب (الثانى) أن وسائل الأمة فى مقاومة الغزو العسكرى ميسورة هى السلاح والفداء والجهاد، بينما لا يجدى ذلك فى مقاومة الغزو الفكرى لأن العدو هنا غير مرئى ولا تقتله النار، فلابد للأمة أن تلجأ إلى أسلحة أصعب كالارتفاع إلى آفاق الأخلاق والثقة بالنفس وكرامة الذهن العام.

وبسبب هذه الاعتبارات كلها يسهل أن تُغزى الأمم المتوحشة غزوًا فكريًا. أما الأمم العريقة المتحضرة فإنها سرعان ما تنهض وتقاوم وتنتصر لأن روحها لا تموت.

ولقد عرفت الأمة العربية الغزو العسكرى مّراتٍ عديدة دون أن تعرف الغزو الفكرى. ووجه ذلك أننا كنا فى الماضى مصدر المعرفة والضياء فى العالم، وقد أعطينا

حضارتنا إلى الأمم المجاورة حتى ونحن مغزوون يحكمنا الأجانب، ومن أبسط الأدلة على هذا أن الفرس الذين حكموا الأرض العربية فترة، لم يحكمونا إلا عسكريًا لأننا كنا خلال ذلك نحكمهم فكريًا، فلم يغادروا أرضنا إلا وقد اتخذوا ديننا ولغتنا ولذلك تعج لغتهم اليوم بآلاف الكلمات العربية، فإذا تكلم الفارسى بفصحى الفارسية تحول كلامه إلى العربية مع تغيير بسيط فى قواعدها ومدلولاتها.

وأما فى عصرنا هذا، بعد قرون الغزو الطويلة التى أنهكتنا وشلت حياتنا، فإننا فقدنا القيادة العلمية والصناعية، وبات علينا أن نتعلم الدروس التى فاتتنا. ولقد كان يمكن لنا أن نختار ما نأخذ عن الغرب، فلا نسمح له أن يمس روحيتنا وجوهر حضارتنا، غير أن الذى وقع غير ذلك، فقد غزانا الغرب على جهات حياتنا كلها فلم يترك جانبًا إلا حاول اقتحامه وهدمه. وقد كنا حتى الآن سلبيين فى موقفنا من الغزاة، فتركناهم يغيرون نظام بيوتنا وطراز مدننا، وسمحنا لهم أن يلقنونا آداب مجتمعم فى السلوك والمعاملة وأسلوب الحديث، وبتنا نلبس ما يلبسون ونأكل ما يأكلون. وما من شك فى أن بعض ما أخذناه عنهم نافعٌ وإنما ننكر موقفنا العام من هذه المدنية الوافدة. فقد بتنا نترك ما هو جوهرى فى حضارتنا وما نتفوق به على الغرب، لنأخذ مكانه بضاعة رخيصة تضرّ بنا.

ولقد عَرض للفكر العربى انهيارٌ مماثل بإزاء الحضارة الوافدة، بلغ فى هذه السنين الأخيرة أقصاه، حتى أصبحنا نقلِّب المجلات العربية فنجد فيها مقالاً عن (آرثر مللر) يجاوره مقال عن (بيير كورنى) يليه مقال عن (برونو) ثم مقال عن (فولتير)، فنعجب من أن تفكيرنا بات منحصراً فى الفكر الغربى فلا نتحدث إلا عنه وكأن ليس لنا فكر عربى على الإطلاق. يضاف إلى ذلك أن هؤلاء الكتاب لا يتخذون موقفًا عربيًا مما يكتبون عنه من آداب الغرب، وإنما يصدرون فى تعليقاتهم عن عين الموقف الذى يصدر عنه الكاتب الغربى. فلو ترجمنا المجلة إلى لغات أوروبا لما وجد الغربى فيها أى جديد يشوقه، وما من انهيارٍ يصيب أمةً من الأمم أفظع من هذا، فإن إنتاج هؤلاء الأعلام الغربيين يحتوى على اتجاهات ومبادئ تصدم الفكر العربى فى صميمه، فلو ارتفعنا إلى مستوى شخصيتنا الحضارية لكانت لنا تحفظات واعتراضات على ما يقولون، لا لأننا ننكر ما فى إنتاجهم من جوانب الجمال، وإنما لمجرد أننا أبناء أمةٍ لها أدبها وحضارتها ودينها، فاختلاف وجهات النظر أمر بديهى متوقع، وأما الإعجاب بكل ما يقولون ويعتقدون، فلا يدلّ على أكثر من أننا قد فقدنا إيجابيتنا وبتنا لا نفكر.

ولقد شاع بين الناشئة العرب اليوم إحساسٌ ضعيف تمكَّن من نفوسهم مؤداه أن علينا إذا أردنا أن نبنى الأدب العربى أن ننبذ تراثنا وماضينا جملةً ونتخذ مكانه التراث الغربى دونما مناقشة أو تدبر. وعلى أساس هذا الإحساس غرق الناشئة فى الأخذ والاقتباس والتقليد، حتى بلغ الأمر مبلغ الخطورة، ولقد تأملت مظاهر الغزو فى أدبنا الحديث طويلاً فوجدتها تكمن فى أربع جهات سأجملها فيما يلى:

١- موقفنا من الأخلاق

وأول مظهر من مظاهر الغزو فى أدبنا اليوم أننا فقدنا اللمسة الأخلاقية فيما نكتب، فمن سمات الفكر العربى الحق أنه فكر أخلاقى، يدعو إلى ارتفاع الفكر الإنسانى إلى مراتب الخير والكمال.

وحسبنا من ذلك أن كلمة (أدب) عند العرب كانت ترتبط بأدب النفس كل الارتباط، فالأديب هو الذى يروى من الشعر والنثر ما يرتفع بالروح ويسمو بالخلق. وقد بقى الشعر العربى، قبل اختلاط العرب بالأعاجم، صورةً تنطق بالفضيلة والمروءة وكمال النفس. وقد قال أحد الخلفاء الأمويين لمعلم أولاده: «علمهم الشعر يمجدوا وينجدوا» لأن الشعر كان صورة النفس الماجدة ذات المروءة والخير. وقد ثبت هذا المعنى فى عصورنا كلها. فبقى الأدب من شعر ونثر يعرض أروع الصور فى السلوك والمعاملات، كما يحفل بنماذج صافية من الأخلاق الجنسية. وبحسبنا أن نتذكر العشرات من دواوين الحماسة والشعر، ومجموعات الخطب والرسائل، وأقاصيص النجدة والمروءة وكتب الإرشاد الأخلاقى، وقد ترك المتصوفة وحدهم تراثًا أخلاقيًا عظيمًا كله نبل وإنسانية. وحسبنا على سبيل المثال، أن نشير إلى كتاب (الفتوحات المكية) لمحيى الدين بن عربى، فقد وردت فى الجزء الرابع منه مئات الصفحات فى الأخلاق فيها من الخلق الكريم ما لا حدود لجماله وكماله. على أننا لا نحتاج أن نذهب بعيدًا فى التمثيل فإن كتابنا الكريم (القرآن) يعرض من صور الأخلاق ما يكفى للإفصاح عن روحية العربى. ومثله فى الحديث النبوى وأخبار الصحابة وأدعية السجَّاد الإمام زين العابدين وأمثالهم، ومؤلفات أدبية لا حصر لها فى أدب النفس ومعانى الأخلاق. وقد تمثلت هذه القيم العليا فى قصصنا الشعبى عن سيف بن ذى يزن وعنترة العبسى وأبى زيد الهلالى وأمثالهم من قصص المروءة والبطولة.

ولم تفقد كلمة (أدب) مدلولها الأخلاقى إلا فى عصرنا. فنحن اليوم نكاد نصدر فيما نكتب عن المفهوم الغربى للكلمة، حيث تعنى كلمة (أدب) المعلومات والعلم ولا تتصل بالأخلاق، ويرجع فصل الغربيين بين الأدب والأخلاق إلى عهود قديمة فنحن نجد فى مذهب أرسطو الذى أدرجه فى كتابه عن الشعر (poetics) أن جمال الأدب لا يستند إلى الأخلاقية، وإنما هو معنى منعزل لا شأن له بأية قيمة خارجية، فمن السائغ علد أرسطو أن يكون الأدب جميلاً كل الجمال حتى وهو غير أخلاقى، فلا دخل للمبادئ والمثل فى الأدب.

ولقد سيطر هذا المذهب على الفكر الأوربى فبقى يتحدر من صفحة إلى صفحة عبر تاريخ الأدب والنقد. وممن أسنده وأضاف إليه الناقد الألمانى ليسنغ Lessing فى كتابه المعروف (لاوكؤون Laocoon). ولسنا ننكر أن طائفة صغيرة فاضلة من مفكرى الغرب قد رفضت هذا المذهب ودعت إلى ما يشبه المفهوم العربى، ومن هؤلاء الشاعر الرومانى الكبير (هوراس Horace) والناقد الإنكليزى فيلسى سدنى Sidney والشاعر الألمانى العظيم شللر F.schiller، إلا أن هذه الأصوات الجميلة الصافية تاهت فى خضم الفكر المادى فلم تؤثر تأثيراً محسوساً، وبقيت الصورة الثابتة لآداب الغرب منفصلة عن الأخلاق حتى قال الفيلسوف المعاصر بندتو كروتشه Croce نصاً (لا شأن للأخلاق فى الأدب) وهذا الحكم يعبِّر أفصح تعبير عن تيار التبذل والتحلل فى أدب أوروبا اليوم.

وتمتد جذور هذا التيار إلى القرن التاسع عشر، وقد بالغ فى الدعوة إليه أنصار المذهب الطبيعى (Naruralism) الذين جعلوا واجب الأديب أن يصف كل ما يقع للإنسان دونما اعتبار لقيم الأخلاق ومصلحة المجتمع. وحسبنا للتمثيل أن نشير إلى قصة إميل زولا المعنونة Germinal. لقد هبط فيها إلى أدنى مستويات الروح والخلق فوصف عالماً موبوءاً تلعب به الغرائز الحيوانية على شكل يلغى الحضارة ويرد الإنسانية إلى عهود الوحشية والبربرية. وما من شىء يبدو لنا أشد إيلاماً من هذا، فإن زولا يرتفع فى القصة نفسها إلى آفاق عالية من الفن والإبداع، فكأنه يضع فنه وإنسانيته فى خدمة التفسخ ويسهم فى قتل الحضارة.

ولقد اقتبس أدباؤنا العرب هذه النظرة إلى الأدب فى اتجاهيها السلوكى والجنسى حتى أصبح أدبنا يضم أشنع النماذج فى الإنسانية والخلق، فالقصاصون المحدثون يصورون فى قصصهم أشخاصاً يعاملون آباءهم فى قسوة وخشونة واحتقار

ويرسمون أبطالاً يتطاولون على أساتذتهم وكم فى القصائد والقصص من بذاءة وتبذُّل فى اللغة، وقد أصبح نموذج البطل أن يجعله المؤلف كثير السب واللعن ضيق الصدر، ضعيف الخُلق لا يترفع عن شيء. وشاعت صورة البطل المثقف -كما يسمونه- الذى يبصق فى الطريق ولا يعترف بأية قيمة للأشياء والأشخاص. وكل هذا مناهض لأدب النفس العربية الذى عرفه تراثنا. وإنما هو موقف وضيع منقول من الغرب المتدهور، فذلك ما نجد فى الروايات الحديثة هناك، وفى المذكرات والرسائل، فكأن من علامات الثقافة الجديدة هناك أن يكون الإنسان مبتذلاً قاسياً مغروراً لايعف عن شيء.

أما النظرة الجنسية فى أدبنا الحديث فنلمسها فى ذلك الركام الهائل مما كان قبل يسمى بالأدب المكشوف، فأصبح اليوم لا يسمى حتى بذلك، لأن أدب الجنس أصبح يعتبر مظهراً من مظاهر الواقعية والتحرر الفكرى والثقافة الحديثة. فما يكاد الناشئ يكتب حتى يصطنع الغرق فى الرذائل والاستهتار بالقيم، ولا نهاية اليوم للكتب والمجلات التى تقذف بها المطابع ويصوِّر فيها الإنسان العربى وقد تحول إلى حيوان أعجم لا يرتفع إلى أعلى من الجسد والحواس. وقد قرأنا فى دواوين الشعر التى صدرت هذه الأعوام عجباً عجاباً من الإسفاف والجموح، حتى أصبحت هذه ظاهرة أكيدة تطبع الإنتاج الجديد، ومن عجب أن الحكومات العربية ما زالت غافلة عن هذه الظاهرة، فلا نراها تتخذ إجراءً بإزائها. لا فى حقل النشر ولا فى حقل التعليم والتوجيه. والواقع أن وراء هذه الظاهرة ثلاثة معانٍ كلها خطير ينذر بالشر:

أ - المعنى الأول أن هذا الأدب المتحلل، الذى يهدم المجتمع، يتعارض مع الدعوة القومية التى يعيش لها المجتمع العربى اليوم. فالقومية بناء وحياة، بينما أدب الجنس هدم وانتحار. تهدف القومية إلى بعث الأمة العربية بقدراتها الأصيلة وماضيها الحضارى الوهاج، بينما يهدف أدب الجنس إلى هدم الأخلاق والعقائد والقيم، ومن ثم إلى هدم المجتمع. قال ابن خلدون فى مقدمته: «إذا تأذَّن الله بانقراض المُلك من أمة حملهم على ارتكاب المذمومات وانتحال الرذائل وسلوك طرقها فتُفقد الفضائل منهم جملة ولا تزال فى انتقاص إلى أن يخرج الملك من أيديهم». واستشهد بالآية الكريمة «وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا» والحق أن من يتأمل هذا الأدب الجديد تأمُّلاً نزيهاً ينتهى إلى الشعور بأننا نعمل للقومية العربية بينما نترك أدبنا يعمل ضدها.

ب - المعنى الثانى أن هذا الأدب لايعبِّر تعبيراً سليمًا عن البيئة العربية المعاصرة، وذلك لأن الفرد العربى المتوسط ما زال يعدُّ قضية الشرف فوق كل القضايا. والمثل الأعلى فى حياتنا الشعبية، وفى حياة الأسرة العربية، هو مثل العفة والاحتشام وأدب اللسان. وإذن فإن هؤلاء الأدباء الناشئين قد انبتُّوا عن بيئتنا وباتت مراياهم تعكس أشباحًا وظلالاً من خارج الوطن العربى.

ج - والمعنى الثالث أن هذا الأدب ليس أدبًا صحيًا سليمًا. لأن تضخيم أثر الجنس فى الحياة ينم عن انحراف فى الطبيعة الإنسانية، والإنسان السليم مزيجٌ متوازن من العقل والروح والعاطفة والغريزة، لا يطغى فيه جانب على جانب. ومن كمال المجتمع أن تكون أغلبية أفراده من المتزنين الذين يعطون كل جانب من طبيعتهم حقها. ولا نظنه يخفى أن الاستغراق فى حمأة الحواس ينتهى إلى زوال الكرامة وضعف الإرادة واختلاط الذهن. ومن ثم فإن طغيان المعانى الحسية على أدبنا ليس أقل من مظهر يدل على هدم التوازن وينذر بتصدعٍ خطير فى حياتنا العامة.

موقفنا من الدين:

كان لإقبالنا الشديد على قراءة آداب الغرب ونقلها إلى لغتنا أثرٌ سيء فى حياتنا العقلية الحديثة، فما لبث أن أصابها بالانحراف. فلقد أخذنا عنهم فيما أخذنا موقفهم من الدين، والتقطنا نظرتهم المادية إلى الحياة. وموقفهم من الدين يختلف اختلافًا جسيمًا عن موقفنا نحن، فإن الدين الإسلامى يرتبط كل الارتباط بالفكر، وقد قامت حول القرآن أركان اللغة والأدب والفقه والمنطق والتصوف والفلسفة جميعًا بحيث تعد هذه العلوم كلها تفريعات لعلم القرآن ترتكز إليه وتدور حوله. لا بل إن طلب العلم ونشره قد بقى هو نفسه واجبًا دينيًا مفروضًا يؤديه الطالب والعالم قربى إلى الله. ومن ذلك أن النحوىَّ العلاَّمة ابن مالك كان يخرج ويقف على باب مدرسته ويقول «هل من راغبٍ فى علم الحديث أو التفسير؟ قد أخلصتها من ذمتى». فإن لم يجد راغبًا أو طالبًا قال: «خرجت من آفة الكتمان». وتفسير ذلك أن العربى المسلم كان يعتقد أن لله حقًا «فيما استودع العلماء من فهم وعلم وأنه أخذ عليهم البيان»(٥) فلا يصح لهم السكوت عن نشر العلم وإظهار الحق وتعرية الباطل.

أما فى أوروبا فإن الدين يتصف بشيء من الانعزال عن الحياة فلا يرتبط بالأدب والفكر إلا من بعيد. فالغربى يعد الدين لله والأدب للحياة، وكأن الحياة نفسها

ليست لله، كما يعتقد المسلم. ولذلك الموقف سببان اثنان: (الأول) أن المسيحية، بتقريرها لقيام الخطيئة الأولى، وبدعوتها إلى الرهبنة والامتناع عن الزواج، قد احتفظت بنظرة مثالية لها جمالها غير أنها عسيرة التطبيق، ولذلك بَعُد الدين عن الحياة بعداً طبيعياً، وهو لأمر لم يعرفه المجتمع المسلم حيث الدين يجعل الزواج سنة مفروضة. (الثانى) أن المسيحية، التى نزلت فى بلاد العرب، قد فشلت فى تحويل الغربى تحويلاً كاملاً عن وثنية آبائه، فبقى ثنائىَّ المعتقد. يصلى لله ويؤمن رغمًا عنه بآلهة الإغريق وهو يذهب يوم الأحد للكنيسة، فلا يلبث أن يرجع إلى منزله ليقرأ الفلسفات اليونانية ويكتب أدبًا طابعه وثنىٌّ تتردد فيه أسماء الآلهة الشريرة التى كان يعبدها اليونان والرومان. وإنما نَصف هذه الآلهة بأنها شريرة لأنها كما قرر سقراط نفسه لا تتورع عن ارتكاب الشر والجريمة والصغائر. فهى كالبشر وإنما تتفوق فى القدرة على الظلم والإيذاء. وبسبب هذه الوثنية الغربية بقى المسيحيون العرب أوثق صلة بالمسيحية الحقة من مسيحيِّى الغرب. وقد دعا الغزاة وأعوانهم، عبر السنين الماضية، إلى أن نحتضن الثقافة الغربية بكل ما فيها دونما تدبّر أو مناقشة، فكان مما أخذناه عنهم هذه التجزيئية العجيبة بين الدين والحياة. وقد كان لذلك تأثير سىء فى حياتنا وفكرنا، لأن الدين الإسلامى يكاد يكون هو الحياة العربية نفسها، فلا نستطيع انتزاع أحدهما إلا بانتزاع الآخر، فقد كان الإسلام دينًا إلهيًا وثورة سياسية وفكرية واجتماعية معًا، ولذلك اهتزت له الأرض العربية اهتزازًا خصبًا، وأحدث انقلابًا عميقًا فى مناحى الحياة كلها. ولم يترك الإسلام فى حياة العربى شاردةً ولا واردةً إلا ضبطها وأحصاها. وقد كان القرآن كتابًا شاملاً فيه اللغة والأدب والشريعة والأخلاق جميعًا فبنى عليه تراثنا كله، فإذا فصلنا الدين عن الحياة، كما يفعل الغربيون الذين نقلدهم، لم يكن معنى ذلك إلا أن نفصل العروبة عن تراثها وحضارتها. ونحب أن نضيف إلى هذا، أن القرآن –باعتباره كتاب الدين الإسلامى والثقافة العربية معًا– سيبقى أبدًا كتاب كل عربى مهما كان دينه، فالمسيحى العربى، لا يستطيع أن ينزع من روحه وذهنه آثار القرآن، لأن التراث الإسلامى قد كان وما زال الثقافة الكبرى للعربى. وها نحن نرى إخواننا المسيحيين يحققون غير قليل من كتب التراث الإسلامى فى إخلاص يثبت ما نقول أجمل إثبات.

وقد اتخذ الأدب الجديد الذى ينشره اليافعون العرب موقف الغربيين من الدين، فظهرت عندنا الوثنية مصحوبة بالإلحاد فى أدنى مستوياته، وهو مستوى الكفر بدافع

التقليد والنقل، فلا شك فى أن هذا الإلحاد أوطأ مرتبةً من إلحاد مصدره شك يُعرِّى النفس فيضللها ويحيرها. وقد واكب هذا ابتعاد الجيل اليافع عن القرآن وما فيه من أجواء روحية وكنوز أخلاقية وثروة لغوية وأدبية. وكل ذلك لا يبشر بالخير فإذا مضينا فيه قطعنا جذورنا الحضارية وأضعنا الروح العربى جملة.

٣- موقفنا من اللغة العربية:

كانت وسيلة الغزاة العظمى فى إضعاف لغتنا هى الترجمة. والترجمة فى ذاتها إغناءٌ للغات ومدٌ لآفاقها، فهى حقٌ لنا وضرورةٌ نتمسك بها. غير أن الأشياء النافعة فى الحياة الإنسانية يمكن أن تتحول بسوء النية إلى شر وضرر. ولذلك حرصت بعض المؤسسات المشبوهة والجماعات المغرضة على أن تعهد بترجمات أمهات الكتب الغربية إلى كتّاب ضعاف غير متمكنين من العربية، فصاغوا تلك الكتب العظيمة صياغة حرفية ركيكة، كان لها أثران سيئان فى حياتنا الفكرية (الأول) أن كثرة قراء هذه الترجمات قد نجحت فى تحويل الركاكة إلى مذهب فى التعبير، فأدى ذلك إلى إضعاف المستوى العام للغة. و(الثانى) أن هذه الترجمة الركيكة حرمتنا فرصة تكتسب فيها لغتنا تعبيرات جديدة لها الفصاحة والطرافة معًا. لأن الكتاب المترجم إذا صيغ بعربيةٍ سليمة لها خصائص لغتنا أفاد اللغة وأغناها. أما إذا ترجم حرفيًا فإنه يخسرنا كما نخسره.

والمثل الذى نختاره للترجمة الركيكة وما تصنع هو ترجمة الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد فقد ترجم هذا الكتاب الذى يقدسه المسلم والمسيحى معًا، ترجمة ركيكة لا يقبلها الذوق السليم، وقد ساهمت هذه الترجمة فى إضعاف الذوق الأدبى العام وأشاعت فينا العجمة، وإخواننا المسيحيون العرب ذوو حظ كبير من البلاغة العربية وقد نبغ منهم كتّاب كبار وباحثون وشعراء تغنوا بلغة القرآن واعتزوا بها أشد اعتزاز فلا يصح لهم السكوت على مثل هذه الترجمة التى تشّوه كتابهم ولغتهم معًا، وتحرمنا قراءة سيرة السيد المسيح والانتفاع بما لها من روحيةٍ وجمال.

ولقد انحطت لغة الترجمات واقتربت من الحرفية عامًا بعد عام، حتى درجت اليوم منها لغة ركيكة كثيرٌ من قواعدها وأساليبها غير عربى. وسوف ندرج فيما يلى مظاهر العجمة فى هذه اللغة.

١- كثرة الاصطلاحات التى يصر المترجمون على إبقاء صيغها الغربية مثل قولهم فولكلور وأيديولوجية وأكاديمية وكلاسيك وميتافيزيقية، وبيوروقراطية، وتكنيك وليبرالية وإمبيريالية وديمقراطية، ومن هذه الألفاظ كذلك قولهم تلفزيون وراديو وتلفون وغرامافون. والخطأ فى بقاء هذه الألفاظ أعجمية خطأ الحكومات العربية التى أدخلتها إلى حياة الجماهير فلو كانت بدأت إذاعتها المرئية أول يوم باستعمال لفظة عربية مكان (تلفزيون) لاستعملها الناس كما استعملوا ألفاظ الطائرة والسيارة والقطار والباخرة. وإنما كان الجيل السابق لنا أحرص على عروبة لغته منا فكانوا لا يُدخلون آلة أوروبية إلا ومعها اسمها العربى فلا يستعمل الناس غيره ونخلص من العجمة.

٢- استعمال قواعد النحو اللاتينى مع أنها فى مقاييسنا النحوية غلط فادح، مثل تعدد المضافات إلى مضاف إليه واحد وهو ما يسمى عندنا بلغة (قطع الله يد ورجل من قالها) ومثل الفصل بين المضاف والمضاف إليه بكلمات أجنبية وهو ركيك مستحيل فى لغتنا لأن المتضايفين ينزلان منزلة الاسم الواحد. ومن هذه الأساليب السقيمة تقديم الحال على عامله كقولهم «محملاً يعود سّيدى» ومنها تتابع الإضافات كقولهم «تقرير رئيس لجنة مكافحة أمراض المنطقة الحارة» وكل هذه الأساليب الغربية تصدم السمع العربى صدماً أكيداً، ومن الخطأ استعمالها فى لغتنا.

٣- استعمال أساليب بناء العبارة اللاتينية وهى تخالف أساليبنا مخالفة مرجعها إلى الفروق بين طبيعة اللغات. ومن ذلك تأخير الفعل فى الجملة فلا يرد إلا بعد أن يتقدم عليه سطران كاملان من الظروف والمجرورات والمعطوفات كقولهم: «بعناية شديدة واهتمام، ومن دون أن يتحدثوا فى ذلك الموضوع مباشرة، أو يثيروه، على نطاق عام، وبعد أن فرغوا من دراسة التقرير، اشتغلوا فى توزيع الملابس على سكان الحى». وهذا مخالف لما تعرف لغتنا حيث يتقدم الفعل على معمولاته لأنه أشرف ما فى العبارة، ولا يتقدم المعمول إلا فى حدود الفصاحة، فى مجالات بلاغية محدودة.

٤- استعمال وسائل البلاغة اللاتينية بدلاً من العربية كقولهم «انسحب بانتظام، والسوق السوداء، والحرب الباردة، ومؤتمر القمة» حتى نكاد ننسى أن لنا تلك الكنوز من وسائل البلاغة، ولسنا بهذا نحاول أن نغلق أبواب لغتنا بإزاء استعارة

جميلة قد تنفعنا ترجمتها، وإنما نريد التنبيه إلى موقفنا العام من ذلك، فنحن اليوم نكاد نقف عن التفكير باللغة العربية فنترجم كل صيغهم دونما تدبر.

٥- تقليد العبارة الغربية الحديثة فى تعقيدها وغموضها كما فى كتب (هنرى جيمس) H. James و(ولتر بيتر) W. Pater وذلك بالإكثار من الجمل الاعتراضية، والفصل بين المبتدأ والخبر بكلمات كثيرة تربك القارئ. ومنه أيضًا استعمال العبارات الطويلة طولاً فادحًا. وكل ذلك مما لا تسيغه بلاغتنا.

ولابد لنا بعد هذا الاستعراض أن نذكِّر بأن إنكارنا للأساليب اللاتينية لا يعنى أننا ننقصها فى لغاتها الأصيلة، وإنما نعد تلك الأساليب بليغة فى اللاتينية ركيكة فى العربية، لأن لكل لغة قواعدها وقيمها البلاغية. وما قواعد اللغات إلا مزيجٌ من نفسية الأمم وتاريخها وحضارتها، وفكر الأمة يرتبط بقواعد لغتها وأساليب بلاغتها كل الارتباط بحيث لا نملك أن نترجم لغات الغرب ترجمةً حرفية إلا إذا قضينا أولاً على الفكر العربى. ومن الحق أن نشير كذلك إلى أن الترجمات الضعيفة فى أسواقنا لا تصدر كلها عن سوء النية وإنما ضعف بعضها نتيجة الجهل باللغة والتراث.

وقد ابتليت العربية فى هذا القرن بكثير من الدعوات المشبوهة التى نادى بها مغرضون يضمرون الشر للعروبة ولغتها، فرددها من العرب طائفتان. طائفة الشعوبيين الذين يقصدون إضعاف العربية، وطائفة البسطاء الذين تخدعهم ألفاظ الحرية والتجديد فيسيئون دون قصد. فمن هذه الدعوات: الدعوة إلى نبذ الحرف العربى واتخاذ اللاتينى فى مكانه، والدعوة إلى استعمال اللهجات العامية فى الإذاعة وفى أدب القصة والمسرح، وقد تصدى إلى هذه الدعوات كثيرٌ من كتابنا الأفاضل فناقشوها وردوها إلى أصلها المشبوه المريب. وما من جهة تستفيد من إثارة هذه القضايا مثل الغزاة، فهم يعلمون أنه إذا وقع الفصل بيننا وبين تراثنا انتهى الأمر بنا إلى أخطر تصدع ابتليت به الأمة.

٤- موقفنا من المعنوية الغربية

يحرص الغزاة وأعوانهم من الشعوبيين على قتل المعنوية العربية وإحلال المعنوية الغربية محلها، ويكادون اليوم ينجحون فى ذلك، فقد طلع فى السنوات الأخيرة أدب عربى جديد تنعكس فيه سمات النفسية الأوروبية، ومظاهر الأدب الغربى، وقد استعان

الغزاة فى عملهم هذا بوسائل معنوية مكنتهم من اجتذاب الجيل العربى الناشئ الذى يملك بقلة علمه وتجاربه، استعداداً فطرياً للتأثر. والوسيلة الكبرى للتأثير فى اليافعين هى استعمال القيم الرفيعة التى يحرصون عليها مثل الحرية والإنسانية، فباسم هذه القيم يتم تضليلهم فيوجُّهون توجيهاً يحطم المعنوية العربية.

أما الإنسانية فإن الشر الذى يتستر وراءها اليوم هو قولهم «الأدب العالمى». وبه يوحون لليافعين أن هناك أدباً عالمياً يتخطى الحدود ويعبر عن نفسية الشعوب أجمعين، بمعزل عن ظروفها وشخصيتها، وأن هذا الأدب لا يناقش وإنما يُقبل فى كل مكان، فمن لم يقبله كان جامداً أو رجعياً أو جاهلاً. وهم يضعون على عرش العالمية مجموعة من الأسماء الغربية فى الغالب ويسألون الشباب أن يعجبوا بكل حرف يقوله أصحابها دونما فحص ولا مناقشة. وأبرز هذه الأسماء تأثيراً فى حياتنا جان بول سارتر الأديب والفيلسوف الفرنسى اليهودى. وسارتر من الناحية الأدبية فهو مفكر مبدع يسمو إلى الذرى العالية وأنا أول من يقرّ له بالقيمة والقدرة. وإنما وقع الانحراف فى فرض آرائه الفوضوية المشبوهة على القارئ الطالع. ووجه ذلك أن الأديب الغربى قد يكون عظيم الشهرة، ذا تأثير فى أوروبا كلها دون أن يعنى ذلك أن آراءه تنفعنا أو تتفق مع مطالب حياتنا الاجتماعية والفكرية. والواقع أن آراء سارتر أغلبها تناقض روحيتنا وحضارتنا فلا مصلحة لنا فى اعتناقها إلا إذا أردنا أن نهدم أنفسنا. ذلك أن جان بول سارتر ناشر فلسفة الغثيان، ومضمونها أنّ المجتمع بغيض، وأن وجود الناس حولنا هو الجحيم، وأن الأخلاق والمثل والتقاليد سخافات يتلهى بها السطحيون، وأن الحياة خواء فارغ فلا يستحق الاهتمام فيه إلا الجسد والجنس، وأن الإنسان غير مسئول لا أمام الله ولا أمام الضمير ولا أمام المجتمع. ولقد انتهى الجيل اليافع إلى تصديق خرافة العالمية فلم يقف عند الإعجاب بالأشكال الأدبية واللفتات الفكرية والأساليب التعبيرية، وإنما قلَّد النظرة واعتنق الآراء.

وأما القيمة الثانية التى يستغلونها فى تضليل اليافعين العرب، فهى الحرية، وقد زعموا أنها معنى مطلق لا يتقيد بشىء فكل حرية أفضل من كل تقييد. وما من إلحاد اجتماعى وأخلاقى أفظع من هذا. فإن المطلق معنى لا وجود له فى الحياة الإنسانية، لأن منفعة الجماعات تتحكم فيه فتقيده وتشذبه. وهذا الزعم يجعل الحرية تتعارض مع الفضيلة، ولا ينبغى للأخلاق أن يتعارض منها شىء مع شىء. وحسبنا دليلاً على ذلك التعارض أن الحرية المطلقة للفرد تناقض مصلحة المجتمع، ولذلك تقيد بحفظ حقوق

الآخرين، ومصلحة الجماعة كلها. وعلى هذا تبطل حجة الذين ينادون بحرية الأديب فى نشر أدب الجنس والإلحاد فإن هذا الأدب يهدم المجتمع ومن حق الجماعة أن ترفضه. فلا يحق للمواطن أن يطعن أمته فى صميم كيانها الروحى والخلقى بدعوى حقه فى الحرية.

وهكذا اتجه أدبنا الحديث بدوافع من الإنسانية وحرية الفكر، إلى ترديد آراء الغربيين، دونما فحص أو مناقشة، فانتشرت روحية التشاؤم فى أدبنا، وشاع الإحساس بأن الحياة عبث وأن العدم خير من الوجود، وأن المشاعر الطيبة قيد للإنسان، وأن الإنسان غير مسئول أمام شىء. ولا يمكن للباحث المتأمل إلا أن يلاحظ مدى بعد هذه النظرة عن طبيعة الحياة العربية اليوم، فنحن نمر بفترة خصيبة رائعة، وقد رأينا مدننا الكبيرة تنهض من الفراغ فى ظرف ثلاثين سنة فقط، وشهدنا الاستقلال بعد الحكم الأجنبى، وقيام الحكومات الوطنية ونهوض التعليم ورأينا كيف اختلف جيلنا فى معارفه وأسفاره وعلومه عن جيل آبائنا. واليوم نعيش فترة انتصارات القومية العربية وتكاد أعيننا تكتحل بفجر الوحدة. وما من شك فى أن الفرد العربى أحسن حالاً وأكثر مالاً مما كان فلا ندرى من أين يأتى هؤلاء الأدباء بالعدمية واليأس وإنكار الحياة. أترى حياتنا الأدبية تسير فى اتجاه معاكس لحياتنا القومية؟ ونبحث عن الجواب عند نقادنا فلا نجد لديهم أكثر مما نسمع من الناقد الغربى من أن هذا الجيل -كما يقولون- «ذو تركيبة مزاجية معقدة تعقد الحياة التى يحياها» فكأنهم لا يرون الفرق العظيم بين الفرد العربى والفرد الأوروبى. والواقع أن بيننا وبين الغرب ثلاثة فروق جوهرية:

(الأول) أننا أبناء أمة تؤمن بالروح والروحيات وتضعها فوق المادة بينما ما زال الغرب يؤمن بالمادة والماديات، ومن مظاهر إيمان الفرد البسيط هنا بالروح أنه يتوكل على الله فى أموره كلها فلا يعرف اليأس ولا القنوط، لا بل إن القنوط يعد كفراً بالله وضلالاً، فقد وردت هذه الآية فى القرآن الكريم «قال ومن يقنط من رحمة ربه إلا الضالون» والفرد العربى مؤمن بالحياة كل الإيمان، تنحدر إليه هذه النظرة من عهود سحيقة. وقد عرفنا فى التراث العربى كله صفة الإيمان والتفاؤل، فحتى شعر الزهاد كان مفعماً بالحياة بما فيه من تطلع إلى الله، وإيمان بالأخلاق والتضحية ومساعدة الآخرين.

(الثانى) أننا نختلف عن الغرب فى الظروف التاريخية التى نمر بها، فنحن نعبر فترة حياة وانبعاث تهتز لها أرضنا كلها. إن مشاكلنا القومية، وزحفنا نحو فلسطين، ومعركتنا فى حرب الفقر والجهل والمرض والبطالة، كل ذلك يمنحنا هدفًا يستغرق حياتنا وكياننا. والمعروف عند علماء النفس أن المشغولين لا يجدون وقتًا للقلق واليأس والإحساس بالفراغ. وفى مقابلنا يجد الغربى نفسه فارغًا له كثير من الوقت وقليلٌ من الأهداف، إن فى حياته فراغًا روحيًا عميقًا سببه عدم إيمانه بالله، وخلو حياته من الهدف الكبير الذى يضفى الجمال والرونق على الحياة.

٣- وآخر الفروق بيننا وبينهم أن الغربى يرى غذاءه يصل إليه عن طريق استعمار الأمم وسرقة قوتها ومن ثم يحسُ قلقًا غامضًا لا يعرفه العربى الذى يأكل القليل الحلال ويحمد الله وينهض إلى عمله. وقد أشار الفيلسوف الألمانى المعاصر (ألبرت شفايتزر Albert Schweitzer فى كتابه «فلسفة الحضارة»[٦] إلى أثر هذا الظلم فى نفسية الفرد الأوروبى الذى أصبح لا يقوى على الإحساس بجمال الحياة.

إن هذه الفروق بيننا وبين الغرب تجعل نقلنا لموقف اليأس والعدمية والفراغ أمرًا لا معنى له سوى تخلينا عن كرامتنا ومصلحتنا وشخصيتنا. فكأننا نبكى فى يوم عيدنا. ويحاول بعض الأدباء أن يبرروا الموقف بقولهم إن هذا الجيل اليافع هو جيل المأساة الذى شهد ضياع فلسطين، فهو ينكر الحياة ويدعو إلى الموت لذلك السبب. وذلك تعليل أبعد عن الحقيقة من السابق فإن المأساة التى وقعت عام ١٩٤٨ قد ألهبت الوطن العربى كله بنار الكفاح والعروبة فقامت الثورات العظيمة فى القاهرة والجزائر وبيروت وبغداد واليمن، وعبر هذه السنين لم تكن نفسيتنا متخاذلة فقد انبعثت آمال عظيمة ونهضت العزة القومية فى القلوب، وشهدنا لحظات سعادة عميقة وانتصارات لا تنسى. فاللون الذى يغلب على حياتنا لون أخضر بهيج، وفى مثل هذا الإطار المشرق يصبح الأدب المتشائم المعلَّق على الصلبان أبعد ما يكون عن التعبير عن نفسية الأمة. فلا وصف له إلا أن أدباءنا وقفوا عن التعبير عن مشاعرهم وراحوا يكررون ما يقول الأديب الغربى. ولذلك نجد القومية العربية تغنّى بينما مسجّلاتهم تذيع النواح وصراخ العدم. والفجر يتنفس على روابينا أجمل ما يكون بينما تشعُ قصائدهم الظلام والموت.

٥- الحلول والمقترحات:

يبدو لنا أن الدواء الناجع فى مثل أزمتنا أن تكون لنا فلسفة شاملة، تمس كل ما هو جوهرى فى الحياة العربية وتقرر المبادئ والمثل الكاملة التى ترفع مجتمعنا إلى ذروة الكمال. ومن دون هذه الفلسفة لا نستطيع أن نجابه عدواً غزانا على الجبهات كلها. والحق أن افتقارنا إلى نظرية فلسفية كاملة للحياة العربية، بأبعادها كلها، يجعلنا مضيَّعين لا ندرى أين نتجه ولا ماذا نأخذ وندع. فلقد دخل حياتنا من العلوم والفنون والفلسفات ما قلب تفكيرنا وأحدث فى جوِّنا الفكرى بلبلةً خطيرةً وانشقاقًا فى وجهات النظر. ولذلك نرى المثقفين فى العالم العربى منشعبين فى الموضوعات كلها،كل يدين بمذهب. وقد يقال إن هذا من الحيوية فنقول إنه ليس كذلك، فإنما يكون الخلاف من علامات الحيوية حين يكون المخالفون قلةً فى مقابل إجماع الأغلبية على شىء ما. أما عندما يزول الإجماع ولا يبقى إلا الخلاف فإن ذلك ناقوس الخطر يدل على قيام تخلخل ذاهب فى الأساس الفكرى للأمة.

أما بنود هذه الفلسفة التى نطلبها فينبغى أن تدعو إلى وضعها الحكومات العربية، على أن تجمع لها أهل العلم والنظر والفضل والعروبة والدين، فيتفقوا على ما ينفع وما يضرّ ويحددوا الطريق. فإذا اجتمعوا على شىء أخذت الحكومات على نفسها تطبيق المسالك التى تؤدى إليها فلسفتهم تطبيقًا كاملاً بالوسائل التالية:

١- تعديل مناهج التعليم فى المدارس العربية تعديلاً يتناول الجذور والأسس مع الإلحاح على موضوع اللغة العربية، والدين الإسلامى، وإضافة موضوع الأخلاق إلى السنوات كلها. وما من كتاب عربى يجمع بين دفتيه اللغة والدين والأخلاق كالقرآن الكريم، فلابد للمنهج الدراسى القويم من أن يدرس هذا الكتاب فى مراحل التعليم كلها.

٢- إنشاء مؤسسة عربية كبيرة تشرف على الترجمة وتنسق جهود المترجمين العرب فى ديارهم كلها. وسيكون من عمل هذه المؤسسة أن تدرس ما يحتاج المواطن العربى إلى ترجمته دونما نظر إلى عالمية الأسماء، فقد يكون الأديب عالميًا وتكون فلسفته مناقضة لأهدافنا فتسىء إلينا بدلاً من أن تخدمنا.

٣- إنشاء قانون جديد للطباعة والنشر يجعل الصحافة والإنتاج فى خدمة الأمة العربية لا فى مصلحة المؤسسات الأجنبية وتجّار الأفكار والقيم. وهذا كفيل بأن يطهِّر الأسواق من كتب الجنس والابتذال والإلحاد.

٤- تحديد مجال الإذاعات وخاصة المرئية منها، ووضع فلسفة عامة لمناهجها تبنى فيها ثقافة المواطن وتهذِّب روحه وترفع مستواه الفكرى والفنى. وستترفع هذه الفلسفة عن إقرار أفلام العصابات والسفاحين وروايات التفسخ الخلقى والميوعة والرقص الخليع، لأن مشاهدة الصبيان العرب والبنات الطاهرات لمثل هذه الأشرطة الوضيعة كل مساء حرىٌّ بأن يهدم كل ما تبنيه المدرسة والأم من مثل أخلاقية ودينية.

٥- إقامة جمعية موحدة للأدباء العرب لها فروع فى كل قطر، تعمل فى نشر التراث العربى وكشف جماله وعمقه للجيل الناشئ، بإقامة معارض للكتب وإلقاء المحاضرات وتنظيم المناظرات وإصدار المجلات وتشجيع التأليف المتزن السليم ونحو ذلك.

والتوفيق، بعد كل شىء، من الله العلى القدير.

بغداد (١٩٦٥)

محاذير فى ترجمة الفكر الغربى

الترجمة، من وجهة نظر اجتماعية، ضربٌ من الصلة بين مجتمع ومجتمع، تتيح للمترجم فرصةً يحتكّ فيها ذهنه بذهنٍ أجنبى له ظروف يختلف بها عن الذهن الأول. وكلّما كان الفارق بين الظروف أكبر، كانت المادة المترجمة أشد إثارة وأعمق أثرًا فى أذهان القراء وأرواحهم ومن شأن الأمم المتحضرة أن تلتمس المعرفة وسعة الفكر، فهى تُقبل على قراءة آداب الأمم الأخرى وفلسفاتها، ملتمسة فيها وجهات نظر جديدة تستعين بها على حياتها، ووسائل تعبيريّة توسع آفاق لغتها وفكرها.

وقد كان من مظاهر الانبعاثة العظيمة التى انتفضت بها الأمة العربية فى هذا القرن، أننا أقبلنا على الترجمة سواء أمن الغرب، من أقطار أمريكا وأوروبا، أم من الشرق، من آداب الهند والصين وحكمتهم. على أن الغالب علينا اليوم هو النقل عن الغرب بحيث باتت الترجمات الأوروبية والأمريكية تغرق مكتباتنا وأسواقنا. ومازال هذا التيار يشتدّ ويتلاطم حتى بات علينا أن نتأمله ونرقبه. ولذلك رأيت أن أكرس هذا البحث لدراسة المحاذير والمزالق الكامنة فى هذا الإقبال الشديد على الارتشاف من منابع الغرب.

وأول ما نحب أن نقول إن حماستنا فى ترجمة الفكر الأوروبى أمر لا تنقصه المبررات، فالغرب الذى سبقنا إلى التطور قد خاض قبلنا فى كثير من القضايا الفكرية والمسائل الاجتماعية مما نتعرض إلى أن نخوضه فى بلادنا، ولذلك فنحن نستطيع أن نفيد من تجاربه فى مجابهة بعض قضايانا المعقدة.

غير أن فى موقفنا من هذه الترجمة محذورين خطيرين قد نقع فيهما إن لم ننتبه. (أولهما) أن بعض المترجمين يتخذون مما يترجمونه موقفًا ضعيفًا فيفرضون فى قرارة أنفسهم أن الأمة التى تحتاج إلى الترجمة هى بالضرورة أضعف شخصية وفكرًا من الأمة التى تترجم عنها، فكأنما الحاجة إلى الترجمة قرينة النقص الفكرى وضحالة المعرفة. ولا يخفى أن هذا موقف مغلوط يسيىء إلى أية ترجمة تنقل إلى لغتنا. وإنما نترجم لأننا ندرك أن الأمم تتباين فى التفكير والتعبير، وتختلف فى الاتجاه الفكرى والمعتقد. ومن ثم فإن قراءة آداب الأمم الأخرى يلمس أذهاننا لمسة الإخاء ويشق لنا دروبا جديدة من المعانى. والحق أن الأمة التى ينقصها الفكر المحلّى

الناضج قلّما تنتفع بالترجمات فلا يحدث لها إلا أن تقع فى التقليد والمحاكاة، فيمسخ ذلك شخصيتها ويضيع مكانتها.

وقد يكون من المفيد، فى مداواة هذا الإحساس لدى المترجمين والقراء، أن نتذكر أن الغرب حين يعطينا فكره مترجمًا إلى لغتنا إنما يرد إلينا اليوم بعض ديونه المتراكمة القديمة، فكم قد أخذ فى غابر القرون عن ابن سينا وابن الهيثم وابن رشد والغزالى ومحيى الدين بن عربى وابن خلدون، وسواهم من أعلام الفكر العربى. ثم إن حاجتنا العربية المعاصرة إلى دراسة الفكر الغربى تكاد لا تقل عن حاجتنا إلى دراسة الفكر العربى نفسه. فإنما نحن متأخرون لأننا هبطنا عن مستوانا القديم نفسه. وإن المرء ليحزن حين يدرس تاريخ الفكر الغربى والمستويات الثقافية العالية التى بلغها، ويقارنها بما نحن عليه اليوم من خمول فى القرائح وضحالة فى الإبداع.

والمحذور الثانى أن إعجابنا الشديد بالفكر الغربى قد يشل قدرتنا على تمييز ما ينفعنا مما يضرنا. فنغرق فى ترجمة كل ما يكتب أعلام الفكر هناك. ونتخذ من المواقف والأساليب والفلسفات ما يتخذون بمعزل عن حاجاتنا وظروفنا وشخصيتنا. وإنما ينشأ هذا المحذور من انبهارنا بمدنية الغرب الآلية، فما نكاد نتأمل صواريخه وأقماره وكشوفه العلمية الجبارة حتى يخيل إلينا أن أخلاقه توازى علومه، وأن مبادئه لا تقل رفعة عن مستواه العلمى، وأن شخصيته بالضرورة أرفع من شخصيتنا، ولذلك ينبغى لنا أن نأخذ بكل ما يقول ويعمل.

ثم إن الفكرة التى سادت أوساط طائفة من عشاق الغرب اليوم هى أن كون الأمة العربية تعيش عصرًا واحدًا مع الغرب يجعل من الممكن والمعقول أن نكتب بأساليبهم ونعتنق آراءهم ونستعمل أحكامهم الأدبية فى نقد آثارنا. وهذه النظرة، على ما فيها من جانب مصيب، تتجاهل أن لكل أمة شخصية وطبيعة وأسلوبا، وأن مرجع ذلك إلى تواريخ سحيقة فى القدم عاشتها الأمم وتكوّن خلالها إرثها من الدم والروح واللغة.

إن هذه الحقيقة تتحكم فيما ينبغى أن يكون عليه موقفنا من الفكر الغربى المترجم. فكل فرق فى الشخصية والتاريخ بيننا وبين الغرب ينتج إلزاما بالحذر من أن ننجرف مع الفكر الذى ينتجه ذلك الغرب. ولسوف ندرس فيما يلى هذه الفوارق القائمة بيننا وبين الغرب، وهى كما سنرى تجعل استفادتنا من إنتاجه الفكرى محدودة، وقد تجعل استعمالنا له مضرًا بنا.

١- فارق الاتجاه الحضارى:

كان الشعب العربى، منذ أقدم العصور يمثل اتجاهًا حضاريًا يختلف عن اتجاه الغرب. ولعل الوصف الصادق الذى يعبر عن نفسيتنا هو «الروحانية والتأمل والخشوع» بينما يتصف الغربى عمومًا بالحسية والمادية. وفى وسعنا أن نلاحظ اتجاه الغرب هذا منذ بداية التاريخ المعروفة. فاليونانيون مثلا، فى عهد هوميروس. كانوا لا يشغلون بالهم بالأخلاق وإنما يعيشون الحياة دون تحفظ أو تقيد. يدل على ذلك أنهم ابتدعوا لأنفسهم آلهة ترتكب الشر والخير معا ولا تعرف بينهما فرقًا أو على حد تعبير الفيلسوف الفرنسى جان مارى غويو فى كتاب له[٧] «إن الطبيعة لا ترى فى الخير والشر تضاربًا ولا تعارضًا وإنما هما عندها مثل الحرارة والبرودة عند طالب الطبيعيات، كلاهما درجة فى المعيار الأخلاقى، وكلاهما ضرورى لأن الواحد منهما يوازن الثانى فى الخليقة». وإنما كان الإغريق يقدسون الحياة كلها فكل ما فيها يرتفع إلى مرتبة الألوهة سواء أكان خيرًا أم شرًا كما يقول نيتشه[٨] ويتضح هذا المعنى فيما نراه لهم من صور وتماثيل تشير إلى تقديس الجسد والانطلاق من قيود الأخلاق.

ولو درسنا الفلسفات الأوروبية الحديثة لوجدنا أكثرها مشوبًا بلمسة الاتجاه المادى. ويشاهد أثر ذلك حتى لدى الفلاسفة المتدينين مثل القديس أوغسطين فلعل أى قارئ لاعترافاته يلاحظ المسحة الحسية العنيفة فى حبه لله وأثر العاطفة الأرضية فى مناجاته له. فهو يصف الله بأنه زوج الإنسانية. وتعبر الفقرة التالية عن مجمل شكل هذا الحب الذى يكنه أوغسطين للخالق: «حين أحب الله فأنا إنما أحب الضياء والنغم والعطر والطعام والعناق. وإنه لضياء لا يمكن أن يستوعبه مكان، وصوت أزلى لا يمكن أن يسلبنى إياه زمان وعطر لا تستطيع رياح أن تبدده وطعام لا ينقص مهما أكلت منه، وعناق أرقد فيه فلا يوقظنى منه ارتواء، ذلك ما أحبه حين أحب الله»[٩].

كل هذا يشير إلى موقف حسى من الذات الإلهية يخالف موقفنا فى الوطن العربى حيث نعتقد ألا شىء يقربنا من الله مثل التأمل الخالص المنزه عن تأثيرات الحواس. إننا نلمح الزهد والحكمة والتأمل حتى فى شعر العرب الذين مجدوا الخمر والحواس مثل طرفة بن العبد. وما يلبث اللاهون الممعنون فى المجون حتى يتوبوا وتتحدر دموع الندم على خدود كهولتهم. فكأن النفس العربية بطبعها متأملة خاشعة فما تكاد تنطلق حتى تعاودها نزعتها الفطرية. ومع أن الصوفيين فى الأدب العربى لا

يمتنعون عن مناجاة الله بالنجوى الحسية ووصفه بالجمال والملاحة غير أن كل حسية لديهم إنما هى رمز لمعنى روحانى. فهم يتحدثون كما يقول ابن الفارض عن «معنى وراء الحسن». قال ابن الفارض:

ومعنى وراء الحسن فيك شهدته

به دق عن إدراك عين بصيرتى

ونحن نعلم من مطلع (التائية الكبرى) أن الحبيبة ترمز إلى الله وأنها ذات محيًا (يجلُّ عن الحسن) قال:

سقتنى حميّا الحب راحة مقلتى

وكأسى محيا مَن عن الحُسن جلّتِ

والعقيدة العامة لدى العربى أن الحواس، بنهمها وضجيجها، تشغل الذهن عن الارتقاء، ولا يتم إدراك الله تعالى من دون ارتقاء. ولسنا وحدنا فى هذه النزعة فإن الشرق كله يكاد يشاركنا إياها. وكل من يلم بفلسفة يوغا فى الباغا فادغيتا الهندية يدرك أنها تنتهى إلى مثل ذلك. لا بل إنها تزيد عليه زيادات قاسية من الرياضة الروحية تهدف كلها إلى تطهير النفس من سطوة الحواس ونزواتها.

ولعله ثابت أن الفرد العربى، مهما قل نصيبه من العلم والثقافة، يمتلك فى أعماقه حسًا صوفيًا يمنحه خضوعًا دائمًا أمام الله والغيب والحياة. ومن مظاهر ذلك إيمانه بالرؤيا وتأويلها وبالدعاء وآثاره وبعالم الروح وخلود الموتى. كما يتميز العربى بأنه يذكر الله كثيرا فى حياته اليومية. وقد تركت هذه النزعة آثارها فى التاريخ العربى والفكر قديمًا وحديثًا، وهو أمر لا نكاد نجد له مثيلاً فى كتب الغرب.

وبعد هذا العرض العاجل لفكرة الروحية العربية والمادية الغربية يصبح واضحًا أن ترجمة الفكر الغربى إلى لغتنا ينبغى أن تتم فى كثير من التحفظ- لا لأننا نخشى على روحيتنا أن تهدم- فإن طبائع الأمم لا تهدم مطلقا- وإنما لأن انبهارنا بمدنية الغرب يستطيع أن يجعلنا ننبه فنتمرد على طبيعتنا كما يتمرد صبى غر وبذلك نضيع فترة من الزمن حتى نرجع إلى أنفسنا. ولسوف نكتشف يوما بعد يوم أن طبيعتنا هى ضمان الإبداع لدينا لمجرد أنها طبيعتنا، والمرء لا يبدع فى غير حدود طبيعته. هكذا أبدع الغرب بالأمس، وهكذا تبدع أوروبا اليوم ونحن فى الوطن العربى نحتاج اليوم إلى كل لحظة من حياتنا فلا ينبغى أن نُبدِّد بالضياع والتيه.

٢- فارق الموقف الاجتماعى

تبدو لنا محاذير الاندفاع فى ترجمة الفكر الغربى إلى اللغة العربية أشد وأخطر حين ندرس الفرق الظاهر بين الموقف الاجتماعى الذى تقفه الأمة العربية والآخر الذى يقفه الغرب. وينشأ ذلك الفرق بدءًا عن أن الغرب يقف فى نقطة من تاريخه الفكرى والحضارى تختلف عن النقطة التى نقف فيها نحن كل الاختلاف. فقد بلغ الغرب مرحلة النضج الحضارى منذ قرون، وعرف هذه المدنية الحديثة معرفة مباشرة، وعاش مراحلها النامية عيشة متدرجة على مدى مئات السنين، ولذلك فإن المدنية المعقدة المعاصرة لم تفاجئ الغربى كما فاجأتنا وإنما لاحت له دائما قضية بديهية يعيشها كما عاشها آباؤه وأجداده. لقد ولد فوجد المدن الشامخة مبنية حوله، والقاطرات تزحف تحت الأرض والكشوف العلمية قائمة، وإن زادت نضجا مع السنين كما وجد أمامه مجتمعًا كاملاً عريقًا فى نظمه وآدابه السلوكية وثقافته الحديثة.

كل هذا يخالف موقفنا فى الوطن العربى الشاسع، حيث جاءتنا المدنية الحديثة تركض ركضًا أشبه بموجة جبارة من أمواج بحر عظيم. ولقد كان لهذا الاختلاف بين الغرب وبيننا فى ملتقى المدنية الحديثة نتيجتان مهمتان ينبغى لنا أن نتأملهما قبل أن نغرق فى ترجمة الفكر الغربى إلى لغتنا: (الأولى) أن الفرد الغربى، باعتياده لمدنيته عبر القرون، يفقد المفاجأة واللذة التى يجدها الفرد العربى، يرى الغربى المدنية شيئًا طبيعيًا مألوفًا بينما نراها نحن باهرة سحرية الجمال بما تجدد من حياتنا ومجتمعنا وأذهاننا. إن مفاجأة الانتقال من البدائية إلى المدنية الحديثة قد أحدثت فى الأرض العربية هزة حياة عظيمة، فكأننا أرض حية أقفرت وأجدبت قرونا ثم أفاقت فجأة على انهمار سيول متلاحقة من مياه باردة منعشة تغلغلت فى كل شبرٍ منها فتفجرت لمرورها الخصوبة النائمة، أو كأننا موجة بلغت قرارتها السفلى واستجمعت قواها جميعا لقفزتها العليا التالية.

وهكذا نجد المجتمع العربى أشبه بعملاق سليم البنية نام طويلا واستجمع قواه، حتى إذا أفاق وفتح عينيه وجد حوله عالماً جديداً وفجراً رائع الجمال يمتد ويغمر الدنيا. إنه ليحس فى أعماقه فرحًا مائجًا ويستشعر رغبة تجرفه إلى أن ينهض ويعمل ويعيش ملء حياته. وهو فى موقفه هذا يختلف عن المجتمع الغربى الذى عرف مدنيته بالألفة القديمة فلا مفاجأة تسحره ولا يقظة تهزه ولذلك نجده يعيش المدنية فى برودة وشىء من السأم.

والنتيجة الثانية هى أن الغربى الذى بلغ ذروة مدنيته قد فقد الهدف العام الكبير الذى نمتلكه نحن. إنه يولد فيجد المدن قد بنيت وقامت حوله. لقد بناها له أجداده فوجدها جاهزة بمعاملها وأحيائها ومدارسها ودوائرها وأنظمتها فكأنه جاء إلى الوجود متأخراً. أو هكذا يحس. والواقع أنه حين يجد مدنيته كاملة، لا يفتقد الهدف الذى يملأ حياته وحسب وإنما يفتقد أيضا الشعور بقيمته فى المجتمع. فالمدنية الجاهزة تفرض سطوتها وسيطرتها على الفرد. وقراء الأدب الغربى المعاصر يعرفون كيف يحس الفرد هناك نحو المدينة التى يحيا فيها فكأنها عدوته الشائهة المخيفة وكأنه حيوان ضعيف لا حول له ولا قوة.

وأما نحن فإن حياتنا العربية تمنحنا أهدافا شاسعة نتعطش إليها ويملأ سعينا نحوها كل فراغ نملكه. لا بل إننا لا نمتلك فراغا اليوم، والحياة بين أيدينا خام تسألنا أن نعيش ونبنى ونزدهر. إن حولنا مئات من القفار العربية المشتاقة إلى السواعد، وعلينا أن نسقيها ونزرعها خضرة ومدنا وحضارة. يضاف إلى ذلك أننا نجد بلادنا العربية ترزح تحت أعباء الاستعمار فنحن لم نحقق بعد استقلالنا وهذا وحده حرى بأن يمنحنا من الانشغال والسعى ما يملأ حياتنا ويغنيها. خلافا للغربى الذى حقق استقلاله واستقراره منذ أزمنة بعيدة وبذلك فقد الهدف الكبير وامتلك مكانه فراغًا وترفًا وحياة هينة ما يلبث حتى يسأمها ويحس رتابتها وجدبها. إن خيرات الوطن العربى مما يسرق الاستعمار ما زالت تتدفق على أفراد غربيين يملكون كثيراً من المال والفراغ وقليلا من الأهداف. فلا عجب من أن تسير نفسية الغربى إلى الانهيار. ويطبق الظلام على المجتمع هناك. إن علماء الحضارة والسلالات يقررون مبدأ عاما ثبتت حكمته هو أن الشعب الذى يفرغ من الكفاح ويخلد إلى الترف والبطالة ينتهى إلى الضعف وربما إلى الزوال. وقديما أدرك العربى هذا المعنى فقال «اخشوشنوا فإن الترف يزيل النعم».

***

وينعكس إحساس الفرد الغربى هذا فى إنتاجه الفكرى والأدبى، وهو كله من شعر وقصة ومسرح ونقد وفلسفة يعكس اليوم اليأس والغيظ والرعب فكأن الغرب قد استنفذ حيويته وصار إلى القنوط والذبول.

إن العرق العام وراء الفكر الغربى المعاصر هو أن الإنسان وحيد فى الوجود، وأن حياته عبث لا طائل وراءه. فخير ما يمكن أن يصنعه هو أن يموت. ونجد فى رواية

للكاتب الفرنسى المعاصر (آندريه مالرو)[١٠] العبارة الآتية: «يستطيع الإنسان أن يجد الرعب فى أعماق نفسه دائما. وكل ما يحتاج أن ينظر عميقا» ولعل هذه العبارة تصلح مفتاحًا عامًا لنفسية الغربى اليوم. إنه مرعوب وتلك صفته الأولى. ومن تلك الصفة يتفرع القلق والنهم الجنسى والجريمة، ومنها أيضًا تنبع تلك الصفة الشائعة فى أشخاص الأدب الغربى: صفة الجنوح الشديد إلى معاداة المجتمع واحتقار قيمه. فهذا الفرد يزدرى الأخلاق كلها فيسخر من الرحمة والصدق والعفة والشرف سخرية وقحة لابد وأن تثير استنكار كل عربى طبيعى. وهو فوق ذلك يزدرى الوطنية ويضحك من الإخلاص الاجتماعى ويستخف فكرة الأسرة والعائلة. ولذلك نجد فى رواية لألبير كامو L'Etranger أن بطلها يذهب فى يوم وفاة أمه ليلهو على الشاطئ مع صديقة له ويتحدث عن أمه المتوفاة بلهجة خالية من الشعور خلوا عجيبا. وهذا الوتر قد شاع شيوعًا عظيما فى أدب الغرب المعاصر لأن المثل الأعلى للشخصية اليوم هو الإنسان الذى لا يحب أى أحد ولا يحترم أية مثل ولا يدين بأى مبدأ. إن الحب بأشكاله كلها، يبدو له تقييدا لحريته سواء كان حبا للوطن. أم حبا للمجتمع أم حبًا لحبيبة أو زوجة أو أم، أم حبًا للحياة نفسها. وحتى حب الله يتعارض مع حريته ولذلك نسمع (أوريست) بطل رواية «الذباب» لجان بول سارتر يخاطب إلهه قائلا:

«أنت الله وأنا حر» ومن الطبيعى أن مثل هذا الإنسان يزدرى البشرية والعمل والأخلاق جميعًا.

هذه هى الفلسفة العامة فى الفكر الأوروبى اليوم وأمثلتها قائمة بالمئات. إن مسرحيات لويجى بيرانديللو تقوم على إحساسه بأن الحياة عقدة لا حل لها وأن الحقائق تروغ فلا يبقى للإنسان إلا أن يفقد عقله ويجن مثل (هنرى الرابع) وعندما تقرأ ج.ب. بريستلى فى مسرحياته «كورنيليوس» أو «أناس فى عرض البحر» أو «الزاوية الخطرة» أو «الزمن وآل كونوى» نخرج كارهين للحياة. وماذا نجد فى يوجين أونيل غير الظلام حين نقرأ مسرحياته «الحداد يلائم إيليكترا» أو «الحوار الغريب» أو «القرد ذو الشعر»؟ وماذا عن آرثر مللر وتنسى ويليامز وسواهما من مسرحيى أمريكا المعاصرين؟ إن المرء ليحس بالضيق والتشاؤم من قراءة كل هذا الإنتاج المظلم المريض فكأن الغرب قد مات روحيا ولم يعد يعطى أبناءه إلا المرض والغثيان والجريمة.

إن هذه النظرة إلى الحياة فى شطريها غير الأخلاقى والتشاؤمى ليست هى النظرة العربية، فقد كانت العروبة منذ أقدم العصور متمسكة بالأخلاق والمثل، ذلك على الرغم من وجود مروق فى كثير من الفترات. ولم يصبح الانحلال الخلقى فلسفة لدينا على الإطلاق. وإنما كان يعد حين يقع خروجاً فاسداً على قانون المجتمع، وسرعان ما كان المارق يزهد ويتوب مثل أبى نواس وعمر بن أبى ربيعة.

يُضاف إلى هذا أن التحلل والتشاؤم وازدراء الحياة مواقف لا تلائم حياتنا العربية اليوم، ذلك أننا لكى نبنى مجتمعنا الجديد ونحرر ديارنا من عبودية الاستعمار نحتاج إلى الأخلاق والعمل والتفاؤل، وما من شيء يستطيع أن يفسد علينا جهودنا مثل تبنينا لهذا الفكر الغربى المريض. فإذا اتخذ شبابنا نماذجه الأدبية والفكرية من أعلام الغرب المعاصر مثل كافكا ومورافيا وسارتر فإلى أين سننتهى؟

والحقيقة أن اتجاهات الكتب المترجمة عن الغرب فى السنوات الأخيرة تقلقنا، حتى أصبحنا نخشى على القارئ العربى من رشاش هذه الموجة المبتذلة التى تأتينا من الغرب، ونحن نصفها بالابتذال دون أن نغفل عما فيها من فكر وثقافة وأسلوب. وذلك لأن الابتذال هو صفتها من وجهة نظر الأمة العربية، فليس تعنينا صفاتها من أية وجهة نظر أخرى. إن لنا حاجاتنا، وهى تملى علينا أحكامنا وينبغى أن تمليها.

وعلينا أن نتذكر أن مترجمى هذه الكتب أكثرهم حسنو النية وإنما ينقلونها إلى لغتنا لإيمانهم بحرية الفكر، غير أن الذى يفوتهم أن «حرية الفكر» ليست كلمة عامة معزولة عن مصلحة من يؤمن بها، فإنما تكون الأمم حرة الفكر بمقدار ما تستطيع التوفيق بين مبادئها ومصالحها. وأما أن تعجب الأمة بالآراء التى تهدمها وتسيء إليها فما تلك بحرية فكرية وإنما هى، إذا تأملناها، عبودية ومذلة. ولذلك ينبغى أن نتحكم فى تيار الكتب المترجمة إلى لغة الضاد فنختار منها ما ينفعنا وننبذ منها ما يضرنا.

٣- فارق الموقف الأدبى:

وهو فارق يفرض نفسه فإذا تجاهلناه ونحن نترجم آثار الغرب كنا نحن الخاسرين. ولقد عانى الأدب العربى فى السنوات العشر الأخيرة من تعسف المترجمين وتجاهلهم لروحية آدابنا ما جعل الغبن يقع على الأمة العربية كلها.

وأول ما يشكو منه الباحث المتأمل هو الفكرة المغلوط فيها التى شاعت فى الأوساط العربية المثقفة حول الشهرة وطبيعتها. إن طائفة من المترجمين والقراء يحسبون أن كل ما هو مشهور فى أوروبا وأمريكا قابل لأن يكون عالميا، ومن ثم فلابد أن ينال الشهرة عينها فى الوطن العربى. والواضح أن هذه الفكرة تتجاهل الفروق بين الشعوب تمام التجاهل، بينما تبقى تلك الفروق متحكمة فى شهرة المفكرين كل التحكم. والواقع أن أديبًا من الأدباء إنما يشتهر فى وسط من الأوساط بسبب ثلاثة مقومات جوهرية يضمنها أدبه للقراء فى ذلك الوسط:

(أولها) أن أدبه يعبر عن الحياة الاجتماعية التى يحياها ذلك الوسط. مثال ذلك أن مسرحيات الكاتب الإيطالى بيرانديللو تقدم أشخاصًا ذوى آداب وآراء أوروبية بحيث تجرى اجتماعاتهم وأحاديثهم وفقا لتقاليد المجتمع الأوروبى الحديث ولذلك يجد الأوروبى لذة فى شهود تلك المسرحيات. (وثانى) مقومات الشهرة أن أدب الأديب يعبِّر عن متوسط المستوى الفكرى العام للأمة. مثال ذلك أن الآداب الغربية المعاصرة مفعمة بالتعقيد الفكرى والحيرة الفلسفية والإحساس بضياع الحقيقة على وجه يألفه المتعلم الغربى الحديث بكثرة ما قرأ من أمثاله وشهد على المسرح منذ عشرات السنين. وليس يمكن أن يتذوّق العربى الطبيعى هذا المستوى من التعقيد بطفرة وإنما يصبح ذلك معقولا إذا تدرجنا سنين طويلة فى تدريبه على ذلك باطلاعه على النماذج الأبسط من آداب الغرب، ومهما يكن فإن درجة التعقيد فى فكر أمة ما مسألة اجتماعية محضة تتحكم فيها عشرات العوامل. وإن من الأمم من تؤثر البساطة بفطرتها فلن تقبل التعقيد مهما قرأت منه.

ومن الطبيعى أن تكون اللغة ثالث مقومات الشهرة. فمهما قلنا عن مضمون الأدب فإنه يبقى ظاهرة لغوية قبل كل شىء. ولعله من البديهيات أن للغات المتباينة أساليب متباينة فى الاشتقاق والصياغة وتركيب العبارة ولفتات البلاغة. وكلما كان أدب الأديب أكثر عناية بالبلاغة كان نقله إلى اللغات الأخرى أصعب وأقل جدوى. وإنما تسهل ترجمة المؤلفات التى تعنى بالمضمون، ولذلك كان نقل الشعر أصعب من نقل النثر. ويعرف الذين درسوا شكسبير أن نقله إلى العربية يكاد يكون محاولة عقيمة وذلك لكثرة ما فى شعره من استعارات وتشبيهات ومجازات وتلوين وبلاغة ومثل ذلك مما لا ينقل من لغة إلى لغة.

وبعد استذكارنا لهذه العوامل التى تكمن وراء كل شهرة يحق لنا أن نتحفظ فيما نختاره للترجمة إلى العربية من كتب الغرب. فليس كل كتاب مشهور لجان بول سارتر أو سواه يستحق أن يترجم إلى لغة الضاد. وقد تستهجن أوساطنا العربية مسرحية لبرنارد شو أو كتابا لچيمس جويس، ويكون ذلك منها دليلا على قوة شخصيتها وأصالة ذهنها. ولن يكون الحكم علينا بانحطاط المستوى أو فساد الذوق فى هذه الحالة إلا حكمًا جاهلاً أو حكما من وجهة نظر غربية لا عربية. و«الذوق» و«المستوى»ليستا كلمتين عامتين وإنما هما معنيان خاصان نسبيّان تتحكم فيهما ظروف الأمم وحاجاتها.

لهذه الأسباب كلها يصبح من غير المعقول أن نرى أدب طائفة من الكتاب العرب المعاصرين يغص بأسماء مثل بيزيه وغوغول وبلزاك وولتر بيتر وبول جيرالدى وكاتشا توريان. وكأن هؤلاء الكتاب يفترضون أن الأعلام الغربية تستثير الذاكرة العربية كما تستثيرها أسماء عنترة والمتنبى والبهاء زهير. والأمر بعيد عن ذلك. وإننا لنخشى أنه فى الإكثار من تردد الأسماء الأجنبية عبر أبحاثنا لونًا من التعالى على المستوى العربى، ولذلك نود لو كف أدباؤنا هؤلاء عن حشد الأعلام الغربية المتلاحقة فى إنتاجهم، لا لأننا نريد أن نبقى قراءنا العرب فى جهلهم لهذه الأعلام وما وراءها من ثقافات، وإنما لأننا لا نؤمن بأن هذا هو الأسلوب فى تقديم الشهرة الأجنبية إلى الذهن العربى. ولسوف نعرض بعض اقتراحاتنا. ولعل الوجه الأخطر من أوجه نقل الشهرة نقلا أو ارتجاليًا من الغرب إلينا، هو نقل الآراء. فكأن شهرة الأديب الغربى تبرر للفرد العربى أن يعتنق آراءه الأخلاقية والاجتماعية جميعًا. وقد لاحظنا أن طائفة من الكتاب العرب يتبنون آراء الغربيين المتشائمة غير الأخلاقية وينقلون فى أدبهم معالم من الجو المظلم الخانق الذى تتصف به آداب أوروبا المعاصرة، ذلك على الرغم من الاختلاف الواضح بين ظروفنا المبشرة فى الوطن العربى وظروف الغرب الذى يتحلل يوما بعد يوم وتسير روحيته إلى الانهيار. وما هذا المسلك من أدبائنا هؤلاء إلا نقلا متعسفا لشهرة كتاب غربيين لا جذور لنفسياتهم فى الأرض العربية.

ويدخل فى هذا الباب أيضًا ما دأب عليه بعض النقاد العرب فى السنوات الأخيرة من نقل الأحكام الأدبية التى يصدرها نقاد الغرب إلى عالمنا الأدبى دونما تمحيص أو تمييز. فإذا أبدى ت.س. إليوت أو وليم إمبسون أو أ.أ. ريتشردز أو

فرانسز فرغسن رأيا أدبيا حسب نقادنا أن ذلك الرأى ينطبق بالضرورة على أدبنا، ومن ثم فهم يطبقونه على الأدب العربى فوراً. وتكاد حماسة هؤلاء النقاد تجعل مقالاتهم تغص بالأعلام الأجنبية والاصطلاحات الدخيلة على آدابنا. وقد يكون مصدر هذه الظاهرة إعجاب مفرط بالنقد الأوروبى، وانبهار مبالغ فيه بنظرياته الطريفة ومبادئه الناضجة. ونحن نقر ذلك ونشارك معجبينا إعجابهم، لا بل إننى أنا شخصياً قد تتلمذت فى دراستى الجامعية على بعض هؤلاء الأعلام وسواهم من كبار نقاد الغرب اليوم فأنا أكن لهم الاحترام والتقدير والإعجاب. غير أن هذا الإعجاب لا يبرر أن نتعسف فى تحكيم آرائهم فى أدبنا المحلى الذى يكتب فى وطن عربى يختلف تراثه كل الاختلاف عن تراث الغرب. وأما ما يمكن لنا أن نتعلمه من النقد الغربى فهو سعة الذهن، وأسلوب البحث، وموضوعية الأحكام. وأصالة الرأى، والقدرة على الاستنباط. والحق أن أدبنا العربى ينبغى أن يعطينا نظريات فى النقد تخالف نظريات الغرب. فلنبدأ إبداع هذه النظريات. وأما تبنينا لنظريات النقد الغربى فإنه سينتهى بنا إلى محذورين:

١- التعسّف فى تطبيق قوانين أجنبية على أدب عربى له تاريخه وتقاليده ومزاجه ولغته وأسلوبه.

٢- إهمال جوانب مشكلة خاصة بآدابنا مما لا تتناوله كتب النقد فى أوروبا لأن مشاكلنا الأدبية غير معروفة فى آدابهم.

ونحب أن نورد مثالاً لما يوقعنا فيه نقل الأحكام الغربية إلى عالمنا الأدبى. يحكم النقاد المعاصرون فى الغرب بأن الرومانسية لون أدبى عتيق لا يلائم عصرنا. ولقد بلغ من ازدرائهم لها أن باتوا يستعملون لفظ «رومانسى» فى نعت من يريدون الانتقاص منه من الشعراء. ولقد نقل فريق من الأدباء العرب هذا الحكم إلى عالم النقد عندنا فصار الشعراء الطالعون يتناقلون بينهم ازدراء الرومانسية وكأنها سُبة يعيّر بها الشاعر. وكان بديهيا أن يصحب ازدراءهم هذا لما يزدريه نقاد الغرب، إعجابهم بما يعجب به أولئك النقاد فانتشرت فى الشعر الحديث الروح الغربية المعاصرة وقوامها التعقيد واليأس وتناقض الصور وازدراء المجتمع.

أما من وجهة نظر الأمة العربية فإن الرومانسية ينبغى أن تكون أسلوباً مستحسناً فى الشعر، وذلك لأسباب كثيرة سنمر بها مرورا سريعا فيما يلى:

١- تدعو الرومانسية دعوةً شديدةً إلى الروح الفردية المستقلة والنظرة الذاتية التى تنبثق عن شخصية الشاعر وهذا يلائمنا لأننا نريد أن يتحرر الشاعر العربى مما رزح تحته طويلا من اتخاذ موقف القبيلة أو العشيرة أو العائلة. فكلما كان الشاعر أكثر ذاتية كان ذلك أنفع لمجتمعنا اليوم حيث نحتاج إلى أن ننمى الروح الخلاّقة ذات الفكر المتفرد.

٢- تؤمن الرومانسية بتمرّد الفرد على الأوضاع الفاسدة التى تحيط به لأنها فى جوهرها دعوة إلى الإيمان بكل ما هو جميل وعظيم وأخلاقى. ومن ثم فهى تمجّد البطولة.

٣- تدعو الرومانسية إلى إحياء الآداب القديمة وتمجيد التاريخ القومى بإلقاء نظرة حديثة عليه فيها فردية الشاعر ونظرته الذاتية. وما أظننا نحتاج فى الوطن العربى اليوم شيئا كما نحتاج إلى هذا. والرومانسية فى هذا بعكس الفلسفات الوجودية والعلمية المعاصرة لأن هذه الاتجاهات تحتقر الإيمان بالمجتمع وتهزأ بالوطنية والقومية وتسخر بالمثل.

٤- تمجد الرومانسية العواطف الخصبة بأشكالها جميعًا. على أننا حين نفحص العاطفة فيها نجدها مرادفة للإنسان تقريبًا، وأما ما فى بعض هذا الشعر الرومانسى من حب للكآبة فليس صفة ملازمة للمذهب كله. ومهما يكن فإن اللفتة العاطفية فى الرومانسية ضرورية للشعر العربى والروح العربية اليوم خاصة وأن الصفة العامة للفكر العربى عبر عصوره كانت صفة ذهنية لا عاطفية، ولذلك شاعت الحكمة فى الشعر وشاع السجع والبديع والتعمل، فكل ذلك من عمل الفكر لا العاطفة. ومن ثم فإننا حين نتخذ الرومانسية موقفا إنما نُدخِل على ما ألفناه تغييراً ونوسع الحياة العربية فى اتجاه جديد.

٥- تؤمن الرومانسية بحيوية اللغات الإنسانية وقدرتها على النمو والتجدد، وقد عرف الرومانسيون بالجرأة فى صياغة الصور والتشبيهات والاستعارات ونحن فى الشعر العربى نحتاج إلى شىء من هذا على أن يتم فى حدود الإطار العام للنحو والبلاغة.

٦- من ملامح الرومانسية فى الشعر صفة الغنائية والموسيقى العالية الرنين وهذه الغنائية هى نفسها تجديد بالنسبة للشعر العربى الذى اتصف غالبا بالحكمة

والصياغة واللفظية المحكمة والإيجاز الشديد وشيء من النثرية الشائعة فيه. فإذا نظمنا له اليوم شعراً غنيا بالموسيقى كان ذلك كسبا له. يُضاف إلى ذلك أن الموسيقية تضمن للشعر ما يريده اليوم من استثارة العواطف القومية فى الجماهير الكبيرة، ولذلك نخسر حين نتخلى عن الرومانسية ونعتنق اتجاهات إليوت أو باوند فى الشعر، لأن هؤلاء المعاصرين فى الغرب يزدرون العاطفية والوضوح والموسيقى بشكل ملحوظ. ولعل لهم أن يزدروا ما يشاءون ما دام ذلك لا يضر أوطانهم ولا قضاياهم القومية. أما نحن فإن تقليدنا لهم فى هذا الازدراء يُسيء إلينا ويعرقل تحررنا ونمونا الاجتماعى. وإننا لنكون جهلاء ضعفاء الرأى لو تخلينا عما نحتاج إليه لمجرد أن نقاد أوربا يستهجنونه. ونحن فى ذلك أشبه بمريض يتوقف شفاؤه على شرب الحليب ومع ذلك يقاطعه أسوة بجاره السليم. إن لنا ظروفنا واحتياجاتنا فما لنا وللغرب؟ وليقاطعوا الرومانسية ما شاءوا... لماذا نقاطعها نحن وهى تضمن لنا مصلحتنا؟

***

والآن بعد أن استعرضنا المحاذير فى تقبُّلنا للأدب الغربى على علاته يصح أن نتساءل عن دواء هذه العلة. فماذا ينبغى أن نفعل؟ أنستغنى عن الفكر الغربى ونسد دونه أبواب عالمنا الذهنى؟ أم الأحسن أن نتحاشى مزالقه بوسائل نتخذها؟

ولست أظننا سنختلف فى أن الاستغناء عن الفكر الغربى فكرة غير ممكنة، ذلك أنه فكر غنى مستقل عن الفكر العربى ونحن نخسر باطراحنا له خسارة كبيرة. وإذن فلا يبقى أمامنا إلا أن نتخذ لأنفسنا وسائل حماية تقينا ما فى هذا الفكر الوافد من شرور لتصفو لنا مزاياه وفوائده.

والواقع أن هناك طرقًا كثيرة تتحاشى بها الأمم أن تفقد شخصيتها فى غمار ما تترجمه من آداب الأمم الأخرى، ولن نذهب بعيداً فى التماس هذه الطرق فإن تاريخنا العربى يعطينا درساً رائعًا ينبغى أن نفيد منه. فلقد جابهت الأمة العربية عبر تاريخها عصر ترجمة مشهور هو عصر المأمون وما بعده. وما زال فى وسعنا أن نتابع خطى أجدادنا العظام فى هذا السبيل. ولسوف نجد أن قانونهم الأول كان الانتقاء، كانوا يقلبون آثار الأمم المتحضرة الأخرى وينتقون منها ما يلائم الحاجة العربية والظروف القائمة. وهكذا نجدهم يقبلون على ترجمة الفلسفة اليونانية فى تعطّش شديد ولكنهم يحذفون كل ما يتعلق بالشرك وتعدد الآلهة. ونراهم يترجمون عنهم الرياضيات

والمنطق غير أنهم يتركون المسرح الإغريقى فلا يرد فى مترجماتهم ذكر سوفوكليس ويوربيديس وأرستوفان على شهرتهم فى الفكر اليونانى. وكان الأساس الذى يرتكزون إليه فى اختيارهم هو، مصلحة الأمة العربية، لا مقاييس الشهرة فى أوروبا. ولا نجدهم على الإطلاق قلقوا مما يمكن أن يقوله عنهم الأوروبيون. فلقد كانوا أفراد أمة عظيمة تثق بنفسها وبمواهبها وإنتاجها، فمقاييسها الشخصية هى المقاييس ومصلحتها العربية فوق كل مصلحة.

وإذن فلم لا يكون هذا هو قانوننا اليوم أيضا؟ لماذا نترجم كل ما هو مشهور فى أوروبا دونما نظر إلى مقاييسنا واحتياجاتنا؟ إن علينا أن نُخضع كل ما نترجمه عن الغرب لعملية تشبه «التعريب» على نحو ما فعل أجدادنا. ولسنا نقصد بالتعريب ما قد يُقصد به اليوم من تحريف فى اللغة والأفكار على هوى المترجم، وإنما نريد أن يصبغ الأثر المترجم بالروح العربية كما صبغ أفلاطون وأرسطو من قبل. فما أوضح الفرق بين أفلاطون كما عرفه الفكر العربى وأفلاطون الإغريقى. إن القارئ ليحس أحياناً أنهما فيلسوفان لا فيلسوف واحد. ولم ينشأ ذلك عن تحريف أنزله العرب به، وإنما ينبع من أن المترجمين العرب قرأوه قراءة عربية الطبيعة متأثرة بالتراث القومى والذهن اللغوى للأمة. وقد توسعوا فى الجوانب التى تهمهم من أفلاطون فوقفوا عندها ونبذوا ما عداها. وبذلك أصبح أفلاطون عربيًا على وجه ما، واستطاع العرب أن ينتفعوا به. وكذلك تفعل كل أمه عظيمة فهى لا تتقبل شيئا يخالف تكوينها ومزاجها، وإنما تهضم ما تأخذ وتعيد بناءه. وبذلك تترك عليه طابعها. وأما ما نراه اليوم من أسلوبنا فى ترك أذهاننا نهبة للفلسفات الأجنبية الوافدة فهو ولا شك من مظاهر التجزيئية والسلبية التى صارت إليها الأمة العربية. ولولا هذه الظواهر لما كنا مستعمَرين.

يُضاف إلى ذلك أن أسلافنا لم يكتفوا بذلك التعريب لمترجماتهم وإنما قدموها للقراء العرب محفوفة بالحواشى العربية والتعليقات الجزلة الوافرة بحيث يلوح وكأنهم كانوا يمتحنون الآراء الوافدة على محك الذهن العربى. وكانوا يضيفون إلى الأصل الكثير مما عندهم حتى كاد الفلاسفة الإغريق أن يصبحوا جزءًا من تراثنا الفكرى. ولابد لنا أن نلاحظ أن هذا الأسلوب فى الترجمة يجعل الأصل الغربى أغنى ونحن واثقون أن سارتر مثلا يكتسب أبعادا جديدة من الخصوبة والإيحاء حين تمر عليه الروح العربية الموهوبة، وإذ ذاك سيكون عطاؤه لأمتنا أعمق وأغزر.

ومن الوسائل الحديثة التى نستطيع أن نتخذها لننجو من مزالق الفكر المترجم ألا نقدم المترجمات إلا مسبوقة بمقدمات إضافية تكتبها أقلام عربية رصينة متمكنة من الأدب الغربى تمكنها من الأدب العربى. ويكون هدف هذه المقدمات أن تشرح للقارئ العربى معانى هذا الأدب الوافد شرحا وافيا يجعله يتذوقه تذوقًا حقيقيا، كما أنها تشرح للقارئ صلة هذا الأدب بحياة العرب وتيارات الفكر فيها، ويأتى بعد ذلك جانب من المقدمة أخطر وأهم ونعنى به دراسة الأثر الغربى من وجهة النظر العربية الخالصة، فإذا كان فيه خروج على قواعد المجتمع والفكر عندنا وقفت عنده وناقشته وأثبتت بإزائه المفهوم العربى على أساس نظرتنا القومية الحديثة بكل ما فيها من تقدمية وتحرر فكرى. وإذا وجد المقدم اللغة فى الأصل تخالف اتجاهات لغتنا درس ذلك وبين ما فيه من إمكانيات قد نستطيع استخدامها فى لغتنا إذا ما رضيها الجمهور المتذوق العام. وبمثل هذه المقدمات يغتنى الأثر الغربى، ويكتسب القارئ العربى ثقافة واسعة جديدة، فضلا عن اغتنائه بالاستقلال الفكرى والثقة بالنفس.

وأما أن نقدم آداب الغرب بلا توطئة وتمهيد وإنارة، فإن ذلك يبلبل قراءنا ويزيدهم جهلاً بالفكر الوافد، لا بل إنه قد يسلم أذهان هؤلاء القراء إلى نوع من الغرور والسطحية، لأنه يساعدهم على حفظ أسماء الأعلام الغربيين دون فهم. وتكاد هذه الظاهرة تكون ملحوظة اليوم لدى بعض الشباب العربى الطالع، الذى قرأ قليلا من الآداب المترجمة وراح يتشدق بالأسماء الغربية فيما يكتب من شعر ونثر.

ولعله جدير بنا أن نقول كلمة أخيرة عن اللغة. فإن الترجمة العربية الجيدة هى التى تصوغ الأثر اللغوى بلغة تحافظ على أساليب العربية من بلاغة وقواعد وتراكيب. وذلك على شرط سلامة الجو فى الأثر المترجم. وعند هذا لابد أن نتذكر أن نقل أجواء الآداب من لغة إلى لغة لا يقتضى على الإطلاق أن نستعمل اصطلاحات اللغة الأصلية وأساليبها. ولذلك فمن الخطأ أن يقع المترجمون فى الترجمات الحرفية. فما من شىء أقتل للآثار مثل هذه الحرفية التى شاعت فى الترجمات الأدبية فى المدة الأخيرة. وما الحرفية فى الواقع إلا استسلام المترجم إلى ذهن المترجم عنه استسلاماً أعمى. فهى إذا تأملناها لا تسىء إلى العربية وحدها، وإنما تشوه فوق ذلك جو الأدب المترجم أفظع تشويه. فكأنها تسد باب الذهن العربى بإزائه وبذلك نخسر الجهد والوقت وفرصة تستفيد فيها اللغة العربية من آداب الأمم الأخرى.

بغداد (١٩٦٢)

الأديب والمجتمع

لابد لنا إذا أردنا أن نحدد صلة الأديب بالمجتمع العربى من أن نوضح أن بين أيدينا عنصرين اثنين هما المجتمع والأديب. أما المجتمع فهو هيئة معنوية لا تلمس أبعادها باليد ولا تُدرك بالنظر وإنما يشخصها الفكر المتخيل، وهذه الهيئة من الضخامة والقوة على ما نعلم ولكنها، على روعتها وسعتها، تبقى قابلة لأن تلون وتدار ويؤثر فيها. وأما الأديب فهو مثل زملائه المصلح ورجل الدين والعالم، قادر على التوجيه والإشراف. لأنه البانى والمحرك للمجتمع، بينما المجتمع هو المبنى المحرَّك، والصانع فى نظر الفكر المدرك أهم من المصنوع، كما أن العلة أخطر من المعلول. وعلى ذلك آثرت أن أبدأ بتعيين أبعاد الأديب ومستواه وآفاقه الروحية والفكرية، منتقلة بعد ذلك إلى تحليل ملامح المجتمع العربى وتعيين نقائصه.

إن الحديث عن مكان الأديب فى المجتمع ينبغى أن يرتكز إلى معنى قولنا «أديب» وليس يخفى أن هذا اللفظ قد اتسع وأصبح مثقلا بمعانٍ جانبية غير قليلة. ولسوف نعين هذه المعانى بإلقاء نظرة على المدلول الشائع اليوم لكلمة أديب:

إن المفهوم الدارج لكلمة «الأديب» يهتم بالشكل أكثر مما يهتم بالمضمون، فما نكاد نذكر الأديب حتى يتبادر إلى الذهن العام أنه ذلك الذى ينظم القصائد أو يكتب القصص أو يؤلف المسرحيات. فكل من صنع هذا سمى أديبا ولا يكاد يتبادر إلى الذهن مطلقا أن للأديب مكان البناء فى المجتمع فهو يشيد وينشئ ويقيم الأسس ويحدد الأطر. وما القصيدة والقصة والمسرحية إلا أنماط شكلية يصوغ الأديب فيها أفكاره. وكانت النتيجة أن كثيراً من أدبنا أصبح بلا مضمون اجتماعى مستفاد. وحسب كثير من الأدباء أن أنماطهم بهياكلها المترفة المعقدة تغنينا عن المدلول الاجتماعى الذى يحرك القيم والمعانى.

ومن تفريعات هذا المأخذ أن كلمة الأديب قد أفرغت إفراغا كاملا من معناها الخلقى والروحى وقصرت على معنى بلاغى فأصبح الأديب يعنى من يكتب بأسلوب جميل فيه بلاغة التعبير وجمال الصورة والرمز. وبذلك أصبح ارتكاز الكلمة تعبيرياً لا روحيا. وقد استشهد أحد أدبائنا متحمساً بعبارة للفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه نصها: «الدعوة إلى الفضيلة ليست مهمة الفن، بل مهمة الأديان وعلم الأخلاق» والواقع

أن كروتشه يخلط هنا بين الدعوة الوعظية إلى الأخلاق بالأساليب المباشرة وهى مهمة الأديان، وبين الأخلاقية المضيئة التى يشف الأديب عنها . دونما وعظ، وهى قمة الجمال فى الأدب والفن. ولو تأمل المتأمل لما وجد تعارضًا بين علم الجمال وعلم الأخلاق، بل هما كل واحد لا تجزئة له.

والواقع المؤسف أن لفظ الأديب عندنا قد خضع لانحراف النظرية المجردة التى تندرج تحت عنوان (الفن للفن) فالأديب يعتبر اليوم صانع الجمال ومرقرق الرحيق فى الألفاظ المسحورة لا يسأل عن الهدف الإنسانى ولا عن المثال الاجتماعى. قال نزار قبانى قبل حزيران «الشعر زينة وتحفة باذخة كآنية الورد» ومعنى هذا أن علينا ألا نرجو نفعا اجتماعيا من الشعر. والواقع أن الورد فى الطبيعة ليس خاويا من النفع. وإنما يتفتح الزهر لينتج البرتقالة الحلوة المغذية. والوردة التى لا تأتى بثمرة ملموسة تنفع غذاء للطيور والفراشات والنحل. وما من شىء فى الطبيعة إلا كان له قبل جماله نفع ثابت. وحاشا للإنسانية أن ترضى لأديبها الموهوب أن يهدر طاقته الفكرية فى كتابة صفحات جمالها عقيم. وهل يرضى ضمائرنا أن نكتب من الأدب ما هو حلية فارغة وترف بينما أهلنا العرب يبادون فى الأرض المحتلة؟

فإذا رفعنا لفظ الأديب فوق هذه المآخذ استطعنا أن نخلص إلى صفات الأديب الحق. وقد سبق أن أشرنا إلى أنه إنما ينتمى إلى طائفة من الناس نستطيع أن نسميهم بالخواص وهذه الطائفة تشمل مع الأديب الحكيم والمصلح والعالم ورجل الدين. وهى تتميز على عامة الناس بخمس صفات أساسية نحصيها فيما يلى:

(الأولى) أن هؤلاء قوم يعلمون، أى يتقنون العلم بما كرسوا قلوبهم وحياتهم للدراسة. وبما هذّبوا عقولهم ووسعوا آفاقهم. فإنما الأدب تخصص وتفرغ لطلب العلم وليس بأديب من قرأ خلاصات ومختصرات من المجلات والجرائد هى حصيلة علمه.

والصفة (الثانية) أن هؤلاء قوم يعملون بما يعلمون، فلا نفع فى عالم يعلّم الناس المبادئ والقيم ثم لا يعمل بها هو نفسه ولا يكون مثالا مجسّدا لها.. قال تعالى فى كتابه الكريم: «أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم وأنتم تتلون الكتاب أفلا تعقلون»

والصفة (الثالثة) أنهم يملكون الاستقلال الفكرى الكامل عن التيارات التى تجرف المجتمع فلا ينقادون لها كما ينقاد العوام وإنما يستشرفونها من أعلى

ويحكمون عليها، وبذلك يوجهون المجتمع. فأما العامة فإن ما هو شائع عندهم لا جدال فيه ولا يجرؤون على مخالفته. وأما الخواص فيسألون أنفسهم عن أسباب الظواهر الاجتماعية ويرفضون منها ما خالف العقل والمصلحة الإنسانية.

والصفة (الرابعة) أنهم يزدرون الشهرة والمناصب كل الازدراء، وإنما يعيشون للعلم والعمل، يقولون ما يعتقدون به وإن جاءهم بالاستنكار، ويستطيعون أن يجابهوا الجمهور بما يكره، كما يعطى الطبيب البارع جرعة دواء مرة لمريض مشفٍ. وعلى هذا الأساس يكون الأديب كالجندى فى المعركة لا يبالى أن يقتل فى سبيل الحق.. أما الأديب الذى يداهن الجمهور مداهنة رخيصة ليكسب الثناء والشهرة من أقرب السبل فهو خائن لرسالته. وإنما يعمل الأديب بالحديث النبوى: «من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه وإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الايمان».

والصفة (الخامسة) أن طائفة الخواص هذه يملك أفرادها ذهنا مشعًا له ومضات وسبحات ورؤى، تراهم يتميزون بنوع من البصيرة المضيئة التى تنير لهم المستقبل فيرونه. إنهم يمتلكون حدسا روحيًا ولهم لوامسُ عقلية يدركون بها ما سيقع قبل وقوعه، وقد يحذرون قومهم مما سيأتى ويرفعون أصواتهم بالنهى والتنبيه. ومعنى ذلك أن الأديب، كرجل الدين ورجل العلم والمصلح، إنما هو مرحلة نحو النبى. وليس فى حكمنا هذا انتقاص للنبوة، وإنما النبى ملهم يُنطِقه ربه وليس بشراً عاديًا، ولكن النبوة لها صفات كثيرة وقد يملك الإنسان المتميز بعض هذه الصفات: صفة أو صفتين. أما مجموع الصفات فلا يملكها إلا نبى.

والأدب بالمعنى الحق إحساس عميق بما هو كائن وبما سيكون، يأتى من تهذيب النفس ودحر شهواتها الدنيا: ويأتى من الدراسة والعمل، والاطلاع على أحوال الأمم وأحداث التاريخ وملاحظة المجتمعات. ولسنا ننسى أن الأديب، بدءًا، يملك موهبة اللغة وتوقد العاطفة وشعلة الذهن المفكر فكل هذه المزايا والمكتسبات ترفع الأديب إلى مرتبة الموهوب الذى يوجه ويقود ويؤثر فى سير التاريخ.

هذه الصفات الخمس مشروط وجودها لدى كل أديب يطمح إلى أن يكون له دور فى بناء المجتمع. وقد يكون من نافلة القول أن نشير إلى أن أغلب أدبائنا المعاصرين لا يحققون هذه الملامح، ولذلك لا نرى لهم تأثيراً فعليًا فى توجيه المجتمع العربى. وما زال الأدب عندنا مسربلا بأسماله الجمالية البلاغية المحضة. ولقد بقى

أغلب أدبائنا منقادين للتيارات الشائعة فى المجتمع يمثلونها ولا يرتقون فوقها. وإنما الصفة العليا للأديب أن ينفصل بذهنه عن كل ما هو شائع فى المجتمع من ظواهر. فاذا استقلّ عنها استطاع تشخيصها وتبين أسبابها، وجاء بأمثلة لها من الحياة، وناقشها مناقشة علمية لا تعصب فيها ولا غضب، بل هدوء مدرك وهيبة وعمق. كما ينتقد الإنسان الخاشع نفسه ويلتمس عيوبه ليصلحها ويرتفع فوقها.

إن الأديب بهذا المعنى هو الذى يصوغ القيم والأفكار والمبادئ التى تبنى المجتمع تاركًا لرجل الدولة مهمة التطبيق. وليس يخفى ما لهذا الدور من قيمة فى بناء المجتمعات. فإنما الكيان الاجتماعى فكر فى حالة تنفيذ. ولا يكتفى الأديب ببناء المجتمع وإنما يبقى جرس الخطر الذى ينذر بما فى الأسس من تخلخل وتصدع. وما يقوله مثل هذا الأديب يتحول إلى عمل. لأن الحقيقة تشع، والحكمة تتلألأ وتنفذ إلى العقول والقلوب مهما بنيت فى وجهها السدود، أو كلمة الحق لابد أن تجلجل عاجلا أو أجلا.

***

أما المجتمع العربى فإن علينا أن نتبين ملامحه كما تبيّنا ملامح الأديب. وأول ما يميز هذا المجتمع اليوم أنه مجتمع فى معركة، أو لنقل أنه مجتمع معركة. لأن هذه المعركة تؤثر فى اتجاهاته ودوافعه وحياته جميعًا فهو ملتبس بها مدفوع إليها واقع فيها. ولا خلاص له منها إلا بأن يواجهها مواجهة كاملة ويفرغ منها. وإنما يجد الأديب بين يديه مجتمعا فى حالة خطر. وذلك يغير رسالة الفكر ويلونها ويجعلها رسالة خاصة فى ظروف خاصة.

وأحسب أن فى موقفنا الفكرى خطأين اثنين: (الخطأ الأول) أننا فى استعدادنا للمعركة ننسى أن علينا خلال ذلك أن نبنى المجتمع فى الوقت نفسه. فإن خوض المعركة وبناء المجتمع عمليتان مترابطتان لا يصح أن نقدم أيا منهما على الأخرى. فإذا انشغلنا بالمعركة وأرجأنا قضايا المجتمع حتى ننتصر كتبنا على أنفسنا الهزيمة لا سمح الله. لأننا بذلك نصنع صنع إنسان له مريض ويؤجل مسألة تغذيته إلى ما بعد شفائه، فإن المريض يموت ولا ينفع فيه الدواء.

(والخطأ الثانى) فى موقفنا أننا نكمل التخطيط للمعركة للجيش وحده، تاركين هيئة المجتمع معزولة مشلولة. فالأديب يتصايح وحده فلا ينتفع برأيه أحد. ورجل العلم

ينبّه ويشرح وحده فلا يصغى إليه أحد ورجل الدين والأخلاق يحتج ويوجه دونما سميع ولا مجيب. والمهندس والمحامى والطبيب لا يتشاورون فى شىء. وذلك خطأ جسيم تداركه عدونا فى إسرائيل حيث تتعاون أجهزة الدولة كلها فى مواجهة المعركة ولذلك غلبونا فى حزيران. إن لهم ذهنا علميا فلا ينبغى أن نواجههم بذهن عامى.

وبعد، فيبدو لى أن فى المجتمع العربى اليوم مجموعة ظواهر فكرية خطيرة ينبغى للأديب أن ينبّه إليها فى سبيل بناء هذا المجتمع، وسأستعرض هذه الظواهر فيما يلى:

(الظاهرة الأولى) ومضمونها أن المثل والأفكار الاجتماعية لا ترد المجتمع على شكل قيم يراد فحصها وتبينها وانما تداهمه مداهمة التيار العنيف الجارف. فتنزل بنا الفكرة الجديدة كما يتحدّر السيل الدافق من قمة الجبل إلى الوديان المجاورة مندفعًا يجرف أمامه كل شىء لا يُبقى ولا يذر. والتيار، كل تيار، ذو طبيعة هوجاء لا تعرف الاستقامة ولا المرونة، فإذا غمرتنا الأفكار باندفاعها كمن فيها معنى الطغيان، فهى تشل الفكر وتخدر النفس. وإذا طغت الأفكار على المجتمع وسلبته قدرة التفكير فقد شخصيته وحيويته. فإن أردنا تبسيط هذا المعنى قلنا إن الناس أصبحوا يواجهون الأفكار الأدبية والاجتماعية مواجهة الأشلّ أو المنوَّم. تراه يصدق كل ما يرى ويتقبل كل ما يسمع ويسلك ويترك كمن لا إرادة له. والمواطن العربى فى المغرب أو الحجاز أو دمشق أو عمان لم يعد منقادا لطبيعته الإنسانية، لأن الفطرة السليمة تفرض على الإنسان أن يتساءل عن أسباب الأشياء التى يقدم عليها، بينما العربى اليوم يسلك الدرب دون أن يسأل عن الداعى إلى سلوكه، فهو قد فقد طبيعة التفكير وأصبح مسيّرا. وخلاصة هذه الظاهرة أن الفرد العربى لم يعد يسأل نفسه «لماذا» وإنما يرى الظاهرة شائعة فى المجتمع فينقاد لها دون أى اعتراض أو مناقشة. وإذا فقد الإنسان الرغبة فى إدراك الأسباب فتلك هى الطامة الكبرى فىّ نظر كل متأمل.

وخير مثال نضربه لهذه الظاهرة فى الحقل الأدبى أن نزعة الغموض المسرف قد شاعت شيوعًا عظيمًا فى الشعر الحديث. ولو كانت ظروفنا النفسية والاجتماعية فى الوطن العربى تبرر أن يلجأ الشاعر اليوم إلى الغموض لقلت إن التعقيد القاتل فى أكثر هذا الشعر مبرر اجتماعيا فهو ظروفنا الخاصة- ولكن الأمر ليس كذلك. ومتى ينشأ الغموض؟ إنما جنح شعراؤنا فى العقود الأولى من القرن العشرين إلى شىء من

الإبهام فى التعبير لأنهم كانوا يعانون إرهاب حكومات طاغية لا تبيح الهمسة الوطنية فاختنق شعراؤنا بعواطفهم وطلسموها وبرقعوها ليستطيعوا أن يتأوهوا بها. فكان ذلك تبريرا للغموض. ثم جاءت الحكومات الثورية الاشتراكية فى غير قليل من البلاد العربية وطلع فجر الحرية فزال سبب الغموض ولم يبق له داع. ذلك فضلا عن أن هزيمتنا المريرة فى حزيران قد وضعت الشاعر العربى فى مواجهة الجمهور، يريد الشاعر أن يسير بالركب العطشان من الصحراء القاحلة إلى حيث المياه والشجر والظلال. وصرخة الجهاد من طبعها أن تكون واضحة النبرة مستقيمة المعنى. لأن المجاهد يرى الطريق ويدرك أبعاده كلها، ولا يمكن لمن يتخبط أن يصل إلى أبواب القدس المحتلة. إن مدى الرؤية ينبغى أن يكون صافيا رائقا أمام أعيننا وإلا تهنا فى الضباب. ونحن اليوم نحتاج إلى الكلمة الواضحة لا تتعارض صراحتها واستقامتها مع ظلال الشعر وألوانه وموسيقاه والرمز فيه، ولكنها تتعارض مع التيه والظلمة والصلبان التى تصلب عليها الظلال. ولست أريد بهذا الإساءة إلى إخواننا الشعراء وانما أحب أن تصل قوافيهم وكلماتهم إلى هذا الركب العربى الذى يزحف ودماؤه تقطر دون أن تذهب أبياتهم بدداً تذروها الرياح ولا يعيها قلب.

أما (الظاهرة الثانية) فهى من أخطر الظواهر التى جرفت المجتمع العربى ونعنى بها الانقياد المطلق لما يأتينا من الغرب. كل ما يأتينا منه من بضائع ووسائل حياة وقيم ومثل ومعتقدات، فقد أصبح الفرد العربى منهار الفكر والروح بإزاء هذا التيار. يعتقد فى صميم نفسه أننا إذا أردنا لأنفسنا الحياة والتقدم فيجب أن نتبنى حضارة الغرب بأكملها دون أية مناقشة. وقد استنامت عقول الناس لفكرة طاغية مضمونها أن الغربيين أفضل منا فى كل شىء. إن عقولهم تبدو للناس أكمل من عقولنا. وحضارتهم أعظم من حضارتنا وهم المقلدون فى كل أمر. ولقد أصبح معنى المجتمع العصرى عند عامة الناس أن يبنى على غرار المجتمعات الغربية لا نميل به مقدار شعره. ويبلغ من طغيان هذه الفكرة عند الفرد العادى أننا إذا قلنا له إن هذه الفكرة لا تلائم حياتنا رد علينا فورًا بأننا رجعيون أو سلفيون. فإذا لم يقل لنا ذلك حرفيا قال فى نفسه «ما لى ولهم؟ إنهم متأخرون لم تنفتح عقولهم على الحياة الحديثة» وهذه أخطر ظاهرة تداهم مجتمعًا ما، ولسوف تنتهى بنا إلى انهيار شامل لسببين:

(الأول) لأننا ما دامت هذه فلسفتنا سنصير إلى ازدراء كل ما هو عربى على اعتبار أن كل ما عند الغربى أفضل من كل ما عندنا. وبهذا سنفقد شخصيتنا

الحضارية ونتوقف عن إعطاء أى شىء إلى الوجود. وتلك خسارة جسيمة. فإن هذه البقعة من العالم قد أعطت الدنيا حضارة وفكرا وأخلاقا على مدى عصور طويلة، فإذا فقدنا اليوم ثقتنا بأنفسنا ذبلت شجرتنا السخية وانقطع عنها ماء الحياة وعدنا ذيلا للأمم الأخرى.

(ثانيا) لأن الغرب الذى نقلده اليوم يسير إلى التفسخ والانهيار وموت الإنسانية. وليس هذا الرأى لى أنا وحدى. وإنما قال به قبلى مفكرون كبار مثل أوزولد شبنكلر Oswold Spengler وأرنولد توينبى وألبرت شفاتيزر. فكل هؤلاء يأخذون على حضارة الغرب ما يجعلها تقف على شفا جرف. وقد تنبأوا باحتمال زوال المدنية الغربية إذا ما مضى الغرب فى اتجاه المادية والفجور والحرية الفردية المطلقة. فإذا قلدنا هذا الغرب فى كل شىء، دون أن نلاحظ ظروفه وظروفنا كان مصيرنا إلى انهيار مماثل. وإنما نستطيع لو شئنا أن نعطى الغرب القيم والمثل التى يزخر بها تراثنا العربى، وبها يبنى المجتمع الأكمل وتنضج الحضارة ويرتفع الإنسان.

وقبل أن نترك الحديث عن تقليدنا للغرب نأتى بمثال من حياتنا الواقعية، فقد دأب قومنا فى السنوات الأخيرة على اقتباس طريقة الفرنسيين فى تفخيم المخاطب المفرد باستعمال ضمير الجمع فى خطابه. وهذا غير منطقى فكيف نقول للواحد (أنتم) وللجماعة أنتم أيضًا؟ لو تأملنا هذا لوجدناه مناقضا لما يقبله العقل. بل نقول للواحد «أنت» ونقول للجماعة أنتم كما يفرض منطق الأشياء. وتلك هى الطريقة العربية طريقة الفطرة السليمة التى تحرص على التمييز بين المفرد والجمع، ولقد ألفنا عبر تاريخنا أن نخاطب الواحد بضمير المفرد مهما بلغت عظمته حتى إننا لنخاطب الله تعالى فنقول له: «لا إله إلا أنت سبحانك» نخاطبه بالمفرد ولا نعظمه إلا بالمفرد. وكان الناس يخاطبون الرسول العظيم بالمفرد أيضًا، وكان العربى يدخل على الخليفة يقول له (أنت) فلماذا اقتبسنا طريقة الغربيين فى هذا العصر فرحنا نخاطب الواحد بالجمع؟ ولو كانت طريقتهم منطقية أو كان استعمالهم أصح لغويا لكان الوجه فى تقليدنا لهم ظاهرًا، ولكننا أحرى أن نعطيهم الأصلح والأصوب لمجرد أنه أسلوب آبائنا وأجدادنا؟ وكيف يصح لنا أن نربك قواعد لغتنا ونهجر أسلوبنا فتنقطع الصلة بين تقاليدنا فى هذا العصر وتقاليد عصورنا السابقة؟ وبعد فلماذا يفخم بعض الناس بعضا؟ أليست البساطة العربية أجمل وأحفظ لكرامة الإنسان؟ إن هذه البدعة مذلة للفرد العربى، تذله

لأنها تبعده عن تراثه وتاريخه، وتذل ذهنه لأنها تحدث بدعة فى قواعد لغته، وتذله أخيراً لأنه بها يأخذ عن الأجانب ما هو سقيم لا منطق وراءه بينما يترك من مأثوره ومألوفه ما هو طبيعى سليم.

(والظاهرة الثالثة) أن التجزيئية غلبت على الفكر العربى المعاصر غلبة واضحة فأصبح الناس يحسبون أن اللغة ظاهرة منفصلة عن الأخلاق، وأن قضية فلسطين أمر لا يتصل ببناء المجتمع، وأن العلم غير الدين، والحرية غير الفكر، وسبب ذلك أن الفكرة الغالبة على الذهن العربى العام فكرة تجزئ الظواهر والقيم ولا ترى الروابط الخفية بينها. ولذلك نجد الفرد العربى يلقى عبء هزيمتنا فى حزيران على الحكومات العربية وحدها، معتقدا أنه معفى من المسئولية إعفاء تاما. وفى مقابل الفرد تعتقد الحكومات أن حل قضية فلسطين إنما هو قضية عسكرية محضة، وإنما الحقيقة أن معركتنا مع العدو الصهيونى يُسأل عنها الفرد كما يسأل رجل الدين، ويُحاسب رجل القانون كما يحاسب رجل السياسة والعالم المسئول والمفكر وكلنا مسئول. ولقد أضرت بنا هذه الانفصالية الفكرية فى حرب حزيران ضرراً بليغا. ومع ذلك مضينا نسير فى عين الطرق المنفردة المعزولة التى لا تتلاقى.

وتنعكس هذه التجزيئية الواقعة فى الأساس الفكرى الذى يقوم عليه بناؤنا الاجتماعى. فإن أغلب الناس يجهلون تماماً أن اللغة التى يتكلمها مجتمع ما تتأثر تأثراً عظيما بالنظم الخلقية التى يدين بها ذلك المجتمع. فلقد طالما لفتت نظرى تلك الظاهرة الجميلة التى ميزت الجباه العقلية فى الجاهلية وصدر الإسلام، ظاهرة الإيجاز المطلق. فقد كانوا يصوغون قوانينهم الخلقية فى ما سموه بالحكمة. والحكمة مهما عظم معناها كانت تقال فى أربع كلمات أو خمس لا تزيد. ومن هذه الكلمات القليلة تشع أعظم القيم الخلقية التى تميز بها أولئك البدو الحساسون كالمروءة والعفاف والنجدة ونصرة الجار والصدق والكرم وغير ذلك من المثل الرفيعة. واليوم لا يحاول أى من مثقفينا أن يتفهم لماذا صاغ الجاهليون أعظم المعانى فى البيت الواحد المفرد من الشعر بينما نصوغ اليوم المعنى نفسه فى قصيدة كاملة. إنما تلك مسألة لغوية تتصل بأخلاق المجتمع. ذلك أنه كان مجتمع عمل لا مجتمع أقوال. فكان الفرد لا يطيل فى النص على القانون الخلقى وإنما يركزه فى كلمات قليلة، وكانت تلك الكلمات تشع عشرات المعانى والظلال فى نفسية العربى. ويقوم جوهر هذه الظاهرة على أن المجتمع الذى يعمل بالمثل يميل إلى اختصار الكلمات التى يعبر بها عن تلك المثل. لأن

الكلمة الواحدة عنده صادقة صدقًا كاملا فهى عنده قانون نافذ يعمل به دون تردد. أما المجتمع القوال الذى يقول ولا يفعل فهو يميل إلى صياغة المثل فى أسطر كثيرة وفصول مسهبة، يؤكد تلك المثل ويؤكدها لعله يؤثر فى النفوس فيبتغونها. فكأن صانع معانى الأخلاق فى عصرنا يتهم نفسه بعدم الصدق فيطيل ويتهم السامع بعدم التنفيذ فيسهب ويفصل.

ذلك عندى سبب الإيجاز المطلق فى الحكمة العربية. فكانوا يؤمنون بأن ما هو مقدس يملك إشعاعًا ذاتيًا فلا يحتاج إلى التطويل. وكأن كمال البلاغة من كمال النفس. أما فى المجتمع المعاصر حيث بات الفرد لا يعمل بالمثل إلا نادرا فإن قيمة الألفاظ قد كسدت كما تكسد العملة المتضخمة، ومن ثم فإن الفرد أصبح يستعمل مئات الكلمات فى التعبير عن المعنى اليسير. إن الكلمة لم تعد عملا ولذلك لم تعد لها هيبة.

ولسوف أجىء بمثل بسيط من حياتنا يرينا كيف تؤثر أخلاق الناس فى اللغة التى يستعملونها. منذ سنوات علق أحد المخازن على بابه لافتة تقول «تنزيلات» أى تخفيض فى الأسعار. وقد كانت النتيجة الطبيعية أن الناس ازدحموا على ذلك المخزن يبحثون عن السلع الرخيصة. وسرعان ما سرى الهمس بين المشترين بأن المخزن لم يخفض الأسعار فاللافتة كاذبة. وشاعت هذه الحكاية فى السوق وكانت فضيحة. فلم يعد أحد يقرب ذلك المخزن وسقطت كلمة «تنزيلات» حتى أن مخازن أخرى أعلنت عن تنزيلات فلم يتحرك أحد لدخولها. إن الكذبة هنا قد شوهت اللغة ولطختها وأفقدتها الصدق الطبيعى الكامن فيها. وحار أصحاب المخازن كيف يصنعون فما كان منهم إلا أن علقوا لافتات جديدة نصها هذه المرة «تنزيلات حقيقية». ولست أريد هنا أن أتحدث عن المذلّة النفسية فى هذه التسمية، لأنها فى الواقع إقرار صريح بالكذب السابق. وإنما المهم أن نستخلص المعنى اللغوى فى هذه الواقعة.

إن الإيجاز فى الكلمة الأولى «تنزيلات» أصبح لا يغنى لأنه أخفى وراءه كذبة، فأصبح لابد من التطويل بإضافة كلمة جديدة ما زال لها شرفها وبريقها هى كلمة «حقيقية». وبذلك تضخمت اللغة. وكان التركيز والقصر ممكنًا عندما كنا صادقين نعمل بما نقول، فما كدنا نتحول إلى قوّالين حتى اضطررنا إلى الإسهاب. وإنما هذا مثال مصغر. وأية مقارنة بين أدبنا بالمعاصر والأدب الجاهلى تسند ما أذهب اليه وتدعمه.

و(الظاهرة الرابعة) ظاهرة فكرية يلاحظها المتأمل متفشية فى المجتمع، ومؤداها أن المواطن يعطى للمعتقدات قيمة مطلقة فى ذاتها خلافًا لما ينبغى له لأن الفضائل فى نظر كل بصير نسبية إلى درجة أنها قد تصبح رذائل إذا ما استعملناها فى غير موضعها.. مثال ذلك أن الكذب رذيلة مذمومة فى المقياس الخلقى ولكنه يصبح فى بعض الحالات ضرورة نبيلة. فإذا أردنا أن نصلح بين أخوين متباغضين استطعنا ذلك بكذبة فاضلة نستعملها معهما فنقول لأحدهما إن أخاك يثنى عليك ويمدحك وقد سمعته بأذنى. ثم نفعل مثل ذلك مع الأخ الثانى فسرعان ما يلين قلباهما ويصطلحان، فهذا كذب مباح لأنه أدى إلى اجتماع المتباغضين. ومثل هذا كثير معروف. ولكن المجتمع العربى لم يعد يفهم هذه النسبية فى القيم التى يؤمن بها. فالمواطن يتيه زهوا إذا وصفناه بإحدى القيم المستحبة، ويرتجف هلعًا إذا ما نعت بقيمة معاكسة مما نبذه المجتمع. والواقع أنه لا القيمة المستحبة مطلوبة فى الحالات كلها، ولا القيمة المستبعدة مرفوضة فى الحالات كلها. إن الإطلاق صفة معارضة لكل قيمة من قيم المجتمع. والقانون أساس النسبية وملاحظة الظروف والحالات.

ولنضرب من حياتنا الواقعية أمثلة على هذه القيم. وأولها كلمة «الحرية» فقد هام المواطن العربى اليوم هيامًا شديدًا بلفظة الحرية. وأرجو أن يكون واضحا أننى قلت «هام بلفظة الحرية» ولم أقل «هام بالحرية» نفسها. لأن حب الحرية يقتضى الوعى الكامل لمعانيها فى الحالات المختلفة، أما حب لفظتها فقد يؤدى بنا إلى أن ندوس الحرية ونحن نبحث عنها. والنقطة الجوهرية أن يصل المواطن إلى التمييز الواعى للحد الفاصل بين حريته الذاتية وحرية الآخرين فى المجتمع. لأن حرية الفرد مطلوبة إلى الحد الذى لا يُعارض سعادة المجتمع العام. فإذا ناقضت حريتى حرية فرد آخر أصبحت طغيانا وأغلالاً، وعلى المجتمع فى هذه الحالة أن يحارب هذه الحرية المزعومة.

ولنأت بمثل لأسلوب فهم الناس للحرية فى بغداد. يُقيم إنسان من الناس حفلة زواج أو مجلس حزن فيعتقد أن من المباح له أن يأتى بمكبرة صوت تذيع حفلته فى الشوارع المجاورة كلها. فإذا احتج الجيران عليه صاح بهم «أنا حر فى بيتى أصنع ما أشاء». إن هذا الأسلوب السقيم فى فهم الحرية بغى وأذى على الجيران كلهم. لأن مكبرة الصوت تسرق السكينة من خمسين بيتًا مجاورًا، فكأن هذا الرجل قد أقام حفلته فى خمسين بيتا بلا استئذان. والناس يستأجرون بيوتهم ومن حقهم أن يجدوها ساكنة هادئة عندما يريدون فيقرأون أو ينامون أو يمرضون. تلك حريتهم. وإنما العدل

أن يقيد المجتمع حرية هذا الرجل الباغى المعتدى ويضع عليها الأغلال ضمانا لحرية الآخرين. وهى حالة يصبح التقييد فيها أفضل من الحرية. بل هو تقييد مقدس يأمر به الله وتقره العدالة.

واللفظة الثانية التى أصبحت لها قداسة عظيمة فى قلب المواطن العربى اليوم لفظة «التجديد». فقد أطلقوا هذه اللفظة من كل قيد وشرط، وأغرقوا بها إغراقًا شديداً. حتى أصبح كل جديد أفضل من كل قديم دون تمحيص أو تبين. وهذه فلسفة وبيلة ستقود مجتمعنا إلى هاوية لسببين جوهريين أحدهما سبب خاص والآخر عام. أما السبب الخاص فهو يتعلق بظروف الأمة العربية، لأن مجتمعنا يتحدر من ماض أظلته حضارة عظيمة ذات قيم باهرة لا يصح أن نتخلى عنها باسم التجديد. وأما السبب العام فهو يتعلق بطبيعة التجديد نفسه. ذلك أن المرء قد يلاحظ أن نظام حياته بالٍ سقيم لا نفع فيه فيجدده باقتباس نظام جديد أفضل. وهذا تجديد طيب وفيه نفع للحياة الإنسانية. ولكن هذا المجدد سرعان ما يهيم بالتجديد نفسه ويكف عن ملاحظة حاجته إلى التجديد وعند ذاك يدخل فى مرحلة تالية فيندفع إلى تغيير الجديد الذى اقتبسه يغيِّره سريعا قبل أن يؤتى أكله ويخصب حياته. وبذلك يصبح الهيام بالتجديد قضاء على التجديد نفسه. أى أنه لم يعد يرغب فى النفع وإنما أغرم بالتجديد.

ويبدو لى دائما أن معنى هذا شبيه بمعنى عجيب عرفته فى طفولتى. فقد كان الأطفال يقولون لى: «كانت هناك حيَّتان فاختصمتا فراحت كل منهما تأكل ذنب الأخرى. ومضتا تأكلان حتى انتهت كل منهما من أكل الأخرى وماتتا جميعا». وكان هذا الحديث يذهلنى فلا أدرك أوله من آخره. وكنت أحاول أن أتصور حيتين ممددتين ممضوغتين جميعا. فيتعب فى ذلك عقلى الصغير الفج. وعندما كبرت بقى هذا المثال يعاود ذهنى حتى فهمته فيما أرى من غرام المجتمع العربى بالتجديد. فإن تجديد التجديد، وتجديد التجديد الثانى هو الحيتان اللتان أكلتا بعضهما. وكما أنه لا يمكن عقلا أن تأكل حية مأكولة حية أخرى أكلتها قبل ذلك كذلك لا يستقيم معنى التجديد فى حياتنا إذا استمر إلى ما لا نهاية له. فالتجديد ينبغى أن يحدث مرة واحدة، ثم تليه أعوام طويلة مرتخية بطيئة يقلب فيها المجتمع ذلك الجديد ويهضمه ويستوعبه ويستخلص ثماره ويبدع منه قيما ذاتية من صنع نفسه. كما يقرأ كتابا قيما ثم يبقى فترة يدرسه ويستوعبه ويعيشه فينتفع به أكثر مما ينتفع إنسان آخر يقرأ كل يوم كتابا جديدا سرعان ما ينساه. ولا يخفى على أحد أن أمريكا هى البلد الذى هام فيه الناس

بالتجديد. ولذلك أصبح من الشائع فى أوروبا أن المجتمع الأمريكى لم يأت بقيم عالية فليست له حضارة ذاتية حقة. وإنما هو مجتمع يعيش لساعته ولا ينتج فكرا ولا مثلا.

ولنأت بمثل من التجديد المضر الذى داهم المجتمع العربى فى السنوات الأخيرة. لقد طغى حب التجديد حتى على المصلحة الاجتماعية فراح الناس يغرفون من الغرب غرفا هادمين كل قيمة عربية فى مقابل ذلك. إلى درجة أنهم أرادوا لنا أن نفقد شخصيتنا العربية كاملة فلا يبقى لنا من عروبتنا شىء. والواقع أنهم قد غيّروا حتى أسماءنا ونظامنا فى التسمية. وما من شىء ألصق بشخصية الإنسان من اسمه. لقد أصبحوا اليوم فى نشرات الأخبار وفى الصحف ينادون الإنسان باسم أبيه بدلا من اسمه الشخصى. فالرئيس جمال عبدالناصر، اسمه جمال وكان علينا أن نقول: «قال جمال وصرح جمال» بينما نجدهم اليوم لا يسمونه إلا عبدالناصر. والسيد عبدالناصر- كما نعلم- هو والد الرئيس جمال، ولو كان الرجلان كلاهما فى مكان وقلنا «يا عبدالناصر» لأجابنا هذا الرجل. أما ولده فقد سماه «جمالا» وليس له اسم غير هذا. وإنما أراد قومنا التجديد على طريقه الغربيين الذين ينادون الإنسان باسم أبيه. وكان هذا التجديد غير منطقى ولا نافع. أما منطق الأشياء فيجعل اسم الإنسان ألصق به من أى اسم آخر. وأما النفع فقد أضعناه لأن نظامنا العربى فى التسمية أدق وأصح. أتراني لو قلت لكم «قال عبدالله» فهمتم أننى أقصد محمدا رسول الله؟ ولو قلت جاء زياد أيكون المقصود طارق بن زياد. وإذا جددنا نظام التسمية عندنا تجديداً أعمى ورضينا هذا الهوان أفلن تنبتّ حياتنا المعاصرة عن حياة قومنا على صورة مضرة؟ ذلك أن التاريخ العربى سيكون كله قائما على نظام فى التسمية بينما يتيه تاريخنا المعاصر فى مسالك جديدة، وليت النظام الجديد كان أفضل إذن لهان الأمر ولكن.. لو ذات سوار لطمتنى.

إن السبب النفسى الكامن وراء هذه الظاهرة هو ضعف الثقة بالنفس فى المجتمع العربى. فالناس يخوف بعضهم بعضا بالرجعية وكره التجديد. وأنا أسمع طائفة من الأدباء يتشاتم أفرادها على صفحات المجلات بهذه الألفاظ فيتهم الواحد منهم الآخر بها. ويدلنى هذا على ظاهرة ضاربة فى نفسية المثقف العربى اليوم. ظاهرة التمسك بالكلمات فى مقابل الاستهانة بالقيم التى تمثلها تلك الكلمات. ذلك أن من كان مجددا وكان واثقا من ذلك لا يبالى أن يتهمه إنسان بالجمود والرجعية. كما أن الشجرة الضخمة تصمد للريح ولا تهابها بينما ترتعش لها الشجرة الهزيلة

وتخشاها. وقد صور الأديب القصاص أرنست همنغواى فى رواية عظيمة له هذا المعنى فيجعل بطلها يظن الناس يتهمونه بالجنون فلا يبالى بذلك ويقول لنفسه: «ماذا يهمنى قولهم؟ ما دمت أدرى أنى عاقل». فهذه هى الثقة بالنفس وهى دليل على قوة الشخصية وثباتها على القيم. وإنما يرتجف الناس من الألفاظ فى الوطن العربى لأنهم لا يثقون بأنفسهم، ولعمرى ماذا يضر السحابة البيضاء أن توصف بأنها سوداء؟ إن حقيقتها هى البياض فلن تغيّرها اتهاماتنا.

وقد يقول قائل: إنما يرتعش الناس خوفا من تهمة الجمود، لأن الناس حولهم جهلاء يصدّقون كل ما يسمعون ولا يملكون قدرة على الحكم المستقل. والجواب على ذلك أن تصديق الناس هو نفسه مظهر ضعف فى الثقة بالنفس. فإن الكلمات الباطلة لا ينبغى أن تلوث الحقيقة. ولا يصير الباطل حقا إلا فى مجتمع عميت بصيرته. وانما يخاف الناس من التهم الباطلة فى المجتمع الأصم الذى قال فيه القرآن الكريم: «لهم قلوب لا يفقهون بها، ولهم أعين لا يبصرون بها، ولهم آذان لا يسمعون بها، أولئك هم الغافلون».

والواقع الذى لا مراء فيه أن تقديس الكلمات ظاهرة غير معروفة فى الدول المتقدمة المثقفة. ففى فرنسا مثلا لا يعيّرون أى انسان بأنه ليس مجددا. وسبب ذلك أن التجديد عندهم شائع مبذول حتى أصبح واقعًا حيًا ملموسًا. ولذلك لا نراهم يختصمون حوله. ولو قلنا للفرنسى إنه لا يحب التجديد لما خطر له أننا نهينه كما يشعر المواطن العربى. والمعنى الحق لهذا أننا لم نحقق الفكر المجدد بعد، وإنما عانقنا الألفاظ ولبسنا القشور، فلذلك نخاف الاتهامات.

ومن هذا كله يبدو لى أن المجتمع العربى اليوم مجتمع يغلب عليه الجهل والظلام. وأسباب ذلك أن أكثر من سبعين بالمائة من هذا المجتمع اليوم أميّون مغمورون لا قيمة لهم إلا أنهم قوى عمياء لها طاقة جسدية ينقصها ضياء العلم وبصيرة الإدراك، والثلاثون بالمائة الباقية جلّها متعلمون لا مثقفون. لأن المثقف هو الذى يملك العلم ويملك فوق العلم إدراكًا شخصيًا ونورا عقليا يستنبط به المعانى ويهتدى به إلى القيم. إن الثقافة بصيرة وروح، أما التعلم فهو حفظ المعلومات حفظًا مع عدم القدرة على الإبداع. أو أن الثقافة قدرة على الاجتهاد بينما التعلم جمود على المحفوظات والمثقفون هم الموجهون أما المتعلمون فأتباع، وأغلب المتعلمين عندنا غير

مثقفين إلا إذا استثنينا قلة قد لا تزيد على الواحد فى المائة. وهذه القلة مبددة ضائعة لأسباب كثيرة. فان بعض هؤلاء المثقفين شعوبيون ينكرون الأمة العربية وتراثها. وبعضهم مخلصون للعروبة ولكنهم فى ظلمات لأنهم يدينون بالثقافة الغربية ويدعون إليها بكل قواهم فلو أطعناهم لسخت شخصيتنا الحضارية. وطائفة ثالثة من أهل الثقافة تملك العروبة ولا تملك الأخلاق ومن لم يكن له خلق عال ومثل وقيم فهو سقْط لا نفع فيه للأمة العربية. بل هو إفساد للناس وشر ووبال. والثقافة فى يده سلاح أثيم يجرحنا ويؤذينا.

ومع ذلك كله يبقى من المثقفين أفراد يمكن أن نعدهم حين نعد. فأين هؤلاء الأفراد ولم لا يعملون؟ الجواب أنهم يضيعون فى الخضم المتلاطم من الجهالة والتأخر، يقولون فلا يسمع منهم أحد، ويصيحون فتتبدد كلماتهم، ومن المستبعد أن تميز الكثرة الجاهلة الخير فيما يقوله أديب فذ أو عالم حكيم. وإنما الأمم بأغلبيتها.

ومهما يكن من أمر، فإن قدرة الأديب النموذجى على الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر أكبر من قدرة المثقف والمتعلم، لسبب واحد هو أن الأديب حامل قلم مبدع يستطيع أن يغلف المثُل بالسكر والعبير فتنفذ إلى القلوب الصماء وتفتحها للضياء الغامر. وللبلاغة سحر يجعلها تفتح أقفال القلوب المغلقة، ولذلك نكلف الأديب بما لا نكلف به أحدا غيره من المهمات الشاقة فى بناء المجتمع العربى. على أن يتذكر الأديب ولا ينسى أن سر قدرته وتميزه هو الإيمان والأخلاق والعلم والعمل، وغير ذلك من الصفات والمثل التى اشترطناها فى الأديب فى أول هذا البحث. أما البلاغة وحدها باعتباراتها الجمالية فهى من سقط المتاع، وكم من قلم موهوب ينجح فى هدم المجتمع وزعزعة قيمه.

وختاما أدعو الله جل وعلا أن يهبنا الأديب المصلح البانى والمجتمع الذى يقوم على أسس متينة من العلم والعمل والإيمان.

بغداد ١٩٦٩

شخصية الآخرين
فى الأغانى العراقية

فى الحكايات العذبة التى سمعناها فى طفولتنا أن فتاة يتيمة عثرت فى تجوالها على أمير نائم نومًا دائمًا وقد حكم غيب مقدر ألا ينقذه من نومه إلا فتاة ترضى أن تواصل السهر كل ليلة سبع سنين تروّح له خلالها بمروحة مسحورة. وقد وقع هذا الأخير من نفس الفتاة فسهرت سبع سنين وروحت له حتى دنا موعد استفاقته. ولكن النعاس غلب الفتاة الساهرة فى الدقائق الأخيرة فأغفت، وإذ ذاك برزت غريمة سوداء مجهولة وانتزعت المروحة من يدها وروحت للأمير دقائق، وعندما استفاق ظن أنها هى التى انقذته فتزوج منها. واستفاقت المنقذة الحقيقية فإذا كل مجهوداتها قد ضاعت.

إن هذه الحكاية الأسطورية أعمق مما تبدو لنا أول وهلة. ولعلنا نرثى كثيرًا للفتاة اليتيمة ونحمد الله على أن قصتها خرافة لا حقيقة. غير أننا لو دققنا فى موقفها وحللنا مشاعرها لوجدناها تتصل بحياتنا المعاصرة فى العراق اتصالاً وثيقا. إننا كلنا هذه الفتاة اليتيمة وشخصية الغريمة السوداء المجهولة تملأ حياتنا وتلقى ظلا غامقا على آمالنا وأفكارنا. إنها تنتصب شامخة فى كل أغنية من أغانينا، سواء منها ما تردد على شطّىْ دجلة والفرات فى جنوبى العراق، أو ما نظم فى المدن المتحضرة التى نظمتها خرج تدريجيا عن الإطار النفسى القديم لثقافتنا الشعبية مع أنها فى الواقع لا تفعل ذلك إلا ظاهريا وحسب. وإذا كانت الفتاة اليتيمة قد أحست بالحزن والثورة على غريمتها السوداء فإن أغانينا لم تزل حتى اليوم تردد تلك الحسرة التى ملأت قلبها وهى ترى جهودها الطويلة الصابرة تتبدد، وكأن كل لحن من ألحاننا قد نذر نفسه للثأر من تلك الغريمة.

إن شخصية الغريمة السوداء التى لا يملك قلبها حنان الإنسانية، لم تزل هى الشخصية الكبرى فى الأغانى العراقية التى يرددها الشعب. ولكنها طبعًا لا تتخذ شكل فتاة سوداء ذات مروحة، وإنما تلبس ثيابا شعبية من حياتنا المعاصرة فنحن نجدها متخفية فى ثياب (العذول) و(اللائم) اللذين تكثر أغانينا الشكوى منهما، وقد تتخذ هيئة (الواشى) و(النمام) اللذين يعكران على المحب سعادته بنقل أنبائه حيث

يجب ألا تُنقل. ومن أقنعتها الكثيرة شخصية الحسود التى لا ينقطع شعور المحب العراقى بها. وفى أحيان كثيرة تظهر الغريمة السوداء متخفية فى ثياب الشخصية العراقية التى تسميها أغانينا «حافر البير» وهو شخص يوقع بغيره ويحوك الدسائس. إن هؤلاء كلهم: العذول والواشى والنمام والحسود وحافر البير، ليسوا الا أوجها متعددة لشخصية الغريمة السوداء فى حكاية الفتاة اليتيمة فإن وظيفتهم الأولى هى التعكير على المحب الذى يبقى شاكيا من سوء المعاملة التى يلقاها منهم.

غير أن الغريمة تظهر فى أغانينا على صور أخرى أكثر خفاء، وقد تبرق عيناها خلف تلك الأغانى الوديعة التى يشكو فيها المحب. من أهله الذين يتدخلون فى شؤونه العاطفية ويحولون بينه وبين حبيبته. وبعد فمن هم «هلى يا ظلام هلى[11]» هؤلاء؟ أليسوا هم الغريمة السوداء التى تجىء لتحطم الآمال فى اللحظة الأخيرة؟ إنهم صنف آخر من العراقيل. والنتيجة إن الفتاة اليتيمة تخرج فى كل مرة مدحورة وتلوذ بالغناء الحزين الذى ما زال يردده سواق السفن العراقية وهم ينحدرون فى الفرات من قرية إلى قرية بين الشواطئ الساهمة المثقلة بالنخيل.

إن هذه الظاهرة الراسخة فى أغانينا، ظاهرة الغريمة السوداء وتأثيرها القدرى المحتوم فى حياة المحبين تلفت النظر. فبدلا من أن تقتصر الأغانى العراقية، كأغانى الشعوب الأخرى، على تقديم شخصية المحب بآماله وعواطفه وأفكاره، نجدها تقدم شخصا أقوى منه يدحره ويحول أغانيه إلى تفجع ولوعة. إن المحب فى أغانينا شخصية ضعيفة تكثر الشكوى من العذول، ويدحرها الحساد والوشاة ويلعب بها حفّار آبار أزليون لا رحمة لهم. إنهم دائما الآخرون، هؤلاء الآخرون، الذين حالوا دون أن يحقق أحلامه. لقد كاد يصل لولا النمّام، لولا أهله الذين منعوه، لولا العذول المغرض، لولا هذه الغريمة السوداء اللئيمة التى تدحر العاشق فى كل حالة وترسله يغنى تحت شجرة عند ضفة نهر بارد الشعور لا يشاركه الحزن.

وهكذا نجد أغانينا تقدم محبا يشعر بسطوة الآخرين على حياته شعوراً لا مثيل له فى أغانى الشعوب الأخرى. إنه يحس بأن قوة أخرى أعظم منه تلعب بمصيره وهو يتضاءل إزاء هذه القوة حتى يفقد قدرته على السلوك ويتحول إلى السلبية. وإنه لحق أن المحب العراقى يبدو فى أغانينا وكأنه يرى المجتمع كله معادياً له، واقفا بالمرصاد ينتظر أن يخيب فى حبه لكى ينهال عليه لوما ويذكره بالنصائح التى لم يصغ

إليها. فالمجتمع هو الدائرة الأوسع للآخرين، والمحب يبقى وحيداً في زاوية أشبه بغزال تطارده نبال الصيادين.

والواقع أن في وسعنا أن نصوغ قانونًا عامًا للإطار الذي تدور في نطاقه أغانينا، ففي كل أغنية شخصان اثنان يقوم بينهما صراع دائم: شخصية العاشق، وهو يحاول أبدا أن يصل إلى حبيبته، وشخصية الغريمة السوداء التي ينوب عنها العذول والواشي وحافر البئر وهلي يا ظلام هلي.

وإذا أردنا أن نمضي أبعد قليلا ونحاول أن نربط بين هذه الظاهرة الغريبة وحياتنا العامة في العراق فإن علينا أن نحلل طبيعة الغريمة السوداء ومسلكها. والسؤال الأول الذي نلقيه هو هذا: من هذا العذول؟ ولماذا يأخذ على عاتقه أن يعذل؟ وأول ما يلفت نظرنا أن العذال في أغانينا لا يعذلون عن طمع أو منافسة. وإنما هم أشخاص آخرون لا شأن لهم معنا في الغالب. وهم لا يملكون دوافع حيوية ملزمة تسوقهم إلى العذل والوشاية، وإنما يعذلون ويشون دونما غرض، وكأن الإيذاء فنهم الجميل الذي يحبونه لذاته ويتأنقون فيه. غير أن هذا التعريف الذي تقدمه أغانينا للعذول يجعل وجوده غير مبرر. وليس من المعقول في علم الاجتماع أن توجد في مجتمع ما، شخصية عامة كشخصية العذول عندنا دون أن تكون في ظروف المجتمع مبررات منطقية لوجودها تفسح لها مكانا وتمنحها ما تملك من قوة. وهكذا نجدنا نجابه سؤالنا الأول من جديد: من هذا العذول؟ ولماذا يعذل؟

وربما استطعنا أن نجد جوابا للسؤال بأن ندرس العذول من وجهة نظر المحب. وأغانينا تعطينا أجوبة وافية في هذا الشأن فالغريمة السوداء توصف أبدا بالقوة والظلم والتجني، وليس في أغانينا قط أغنية حب للعذول. وكيف يبدو العذول للمحب؟ إنه قوة شريرة تقف بالمرصاد، ويد توزع الدموع والغصص، والحق أنه ليس في وسعنا، حتى نحن الذين نقف حكّاما في القضية أن نجزم بأن العذول طيب القلب في زجره ولومه مهما كانت أسبابه الدافعة. إننا لا ننكر أن من الممكن أن نحب الآخرين بحيث ننصح لهم بما يكرهونه وهو خير لهم من وجهة نظرنا نحن. غير أنه من السخف أن نمضي في هذا إذا استمر يسبب لهم العذاب والدموع والقلق. إن المصلحة الأولى للإنسان أن يكون سعيدا، ونصيحة منا تنتهي به إلى العذاب ليست مخلصة لا من وجهة نظر الفرد ولا من وجهة نظر الإنسان عامة[١٢]. فما من شيء يغذي الإنسانية

وينمى روح الخير والجمال فيها كالسعادة. إن الفرح قوة وخصوبة واندفاع نحو الإنسان الكامل، ومن ثم فما أشد حماقة العذول وهو يردع المحب وينهاه عن أن يكون سعيداً.

على أننا، ونحن نحاول أن نعدل فى الحكم على هذه القضية الطريفة التى تثيرها أغانينا العراقية كل يوم، نود أن ندرس عواطف العذول أيضا. وإنه لمؤسف حقا أن العذول لا يغنّى كما يغنى المحب. فلو غنى وكشف لنا عن مشاعره لربما فاز بشىء من مشاركتنا وعطفنا. فما الذى يجعل العذول عذولا؟ هل من المعقول أنه شر صرف فى نفسه لا غرض له غير الإيذاء؟ إن الشر ليس مادة الحياة الإنسانية رغم كثرة وجوده فيها، وإنما يقع فى الحالات التى لا نملك فيها قدرة على الاختيار.

وأول ما نجزم به أن العذول ليس إنساناً سعيداً، ولو كان سعيداً لانشغل بأفراحه ولم يجد وقتا لجمع العبرات من عينى المحب. إن العذل ليس مظهر فراغ فحسب وإنما هو أيضا دليل ألم. والإيذاء لا يأتى من إنسان سعيد قط. وإنما يصاحب الضعف وقلة الثقة بالنفس. والواقع أننا نساعد الآخرين عندما نحس أننا نملك مصيرنا. وفى وسعنا أن نحب بكرم وتدفق، وكأن الشعور بالقوة يجعلنا نفيض ونغدق من كياننا على الحياة. وأما عندما نكون محرومين شاعرين بالعجز وبأن أيدينا مغلولة لا تملك أن تمنح فإذ ذاك يصبح الإيذاء قريبًا من الحاجة والضرورة. أو لنقل إن الكراهية تجنح إلى أن تصبح التعبير الوحيد عند الإنسان الذى لا يستطيع أن يحب. وهكذا يجد العذول أن الايذاء قد بات وسيلة حياة بالنسبة له. والحق اننا نشك كثيراً فى أن العذول ليس محبًا فاشلاً فى الأصل.

***

ومهما تكن مشاعر العذول. فلابد لنا أن ننبه فى ختام بحثنا القصير هذا إلى أنه فى تعبيره عن دوافعه الشخصية المحدودة، لا يخرج عن أن يكون أداة مقصودة يحكمها المجتمع فى حياة المحبين، وذلك لأنها وجهة نظر المجتمع أن يردع المحب ويحرم من الحرية. والعذول بهذا الاعتبار، ليس أقل من شرطى مسلح يسلطه المجتمع على المحب ليحول بينه وبين السلوك.

وهكذا نجدنا نميل إلى تعديل معادلتنا الأولى التى وضعنا فيها المحب فى مقابل العذول فها نحن أولاء نصل إلى معادلة أوسع تقف فيها الحياة باندفاعها

وحرارتها وتدفقها، فى مقابل ضمير اجتماعى صارم لا نحاول أن نحكم عليه هنا. إن المجتمع العراقى يحكم بلا تردد للغريمة السوداء وليس عطفه على الفتاة اليتيمة إلا كلمات. ولسنا ندرى بعد إذا كانت الأسطورة تستطيع أن تتحقق فى حياتنا المعاصرة، فيفطن الأمير النائم أخيراً إلى المؤامرة ويذهب باحثا عن فتاته التى أنقذته من سُباته الطويل.

بغداد ١٩٥٧

العطش والتعطش
في الأغاني العراقية

لو سألنا سائل أن نضع مخططًا فكريًا عامًا للأغاني العراقية لانتهينا إلى القول بأنها في حقيقتها تعبير بسيط عن العلاقة الفطرية بين الإنسان والأرض. ذلك أننا، مع الفرد العراقي الذي يبدع هذه الأغاني، بإزاء مخلوق ما زال يحتفظ في نفسه بكثير من بدائية الإنسان الأول الذي يقف من الطبيعة موقف المتأثر فيتجاوب معها، وينفعل لأحداثها، وتستجيب حواسه اليقظة المرهفة لتقلباتها الدائمة. ويكون التعبير الشعري والغنائي أول حصيلة لذاك التجاوب والاهتزاز، فيندفع العراقي إلى الإنشاد اندفاعة إنسان الطبيعة القديم الذي لا يغنّي حين يغني بدافع التسلية واللهو والطرب، وإنما تهزه حاجة ملحة تجعل الأغنية ضرورة حياة ينفق بها الإنسان عواطفه الدافقة ويتخلص بها من طاقة جائشة لابد أن تنفق. وإنما يصدر العراقي، في كل نغمة يغنيها، وفي كل كلمة موزونة ينطق بها، عن إحساس وثيق بحاجة إلى التعبير المنغوم تقض مضجعه وتدفعه دفعًا إلى أن يرفع صوته بالغناء. وتلك الخاصية تجعل لأغانينا العراقية ملامح خاصة بها تميزها إلى حد ما عن سواها من أغاني الوطن العربي الكبير.

إن الفرد العراقي عاطفي، متأجج المشاعر وتلك أبسط خصائصه وأوضحها. وقد ألف أن يقيم صلاته بالأشياء والأحداث على أساس تلك العواطف، فليس مستغربًا أن تكون الصلة بينه وبين أرضه صلة تأثر وانفعال زاخر مستمر. إنه يعيش بأرضه ولها ويحكم أحاسيسه نحوها في كل جهات حياته، فمن النهر الذي يجري في الأرض أو لا يجري يشتق العراقي أغانيه وقصائده. وإذا كانت الأرض مترفة ندية بالخضرة لأن النهر الكريم يمر بها، جاءت الأغاني تقطر بالماء وتموج بالخصوبة والاخضرار. وأما اذا كان المحل هو الغالب والماء بعيد لا ينال فإن الأغاني تأتي حافلة بالعطش المحروق واليبوسة والجفاف، وتصور أناسًا عطاشًا وخدودا أحرقتها شمس الظهيرة وحصادًا جافًا لا طراوة ولا ندى. والحق أن الالتفات الدائم إلى الماء يكاد يصبح خاصية مميزة للأغاني الشعبية في العراق، بحيث لا يمكن أن نلقي نظرة تحليلية فاحصة على هذه الأغاني دون أن نشخّص هذه الظواهر ونقف عندها متأملين ما يكمن وراءها من دلالة قاطعة وما تلقيه من ضوء على نفسية العراقي.

وبمقدار ما يمتلك العراقى عاطفية غريزية واندفاعًا فطريًا نحو الأرض، يمتلك أيضًا ذلك الصفاء الشفاف الذى تتميز به نظرة الرجل البدائى. إنه يتطلع إلى الوجود فى خشوع مشحون بالعاطفة والحرارة فتكون نتيجة ذلك أن تتصف نظرته بالإدراك الحق الذى يتصف به العقل البدائى. إن الأغنية العاطفية التى تنطلق من القلب فى صدق كامل هى دائما الأغنية التى تعبر تعبيراً عميقا عن الحقائق الأساسية الكبرى، والعفوية هى حقاً مفتاح الحقيقة، ولذلك نلاحظ أن الذى يغنى بعاطفته كلها يأتى، – دون أن يدرى كيف ودون أن يتعمد– بفلسفة مدركة ذات أبعاد شاسعة. وإذا أردنا أن نذكر مثالا بسيطًا لذلك فليس علينا إلا أن نستذكر بعض الأغانى الدارجة فى العراق من مثل الأغنية البسيطة التى كنا نسمعها فى طفولتنا كثيرا:

ما تروى العطشان يا شط عسنّك(١٣)

إن فى هذا الشطر من مطلع الأغنية بعض الحقائق الكبيرة تكمن مبعثرة وراء المعنى المتحرق الذى صاغه عاشق مجهول لا يعرف له اسم. إن هذا الرجل العراقى الذى أبدع الأغنية يحب فتاة تسكن على الضفة الثانية من النهر ويشعر من ثم أن الماء هو الذى يفصل بينه وبينها فلا يجد متنفسا يعبر به عن وجده وضيقه إلا بأن يندفع فى سذاجة ويدعو على النهر بألا يروى ظمآنا. ولعل هذا الدعاء يبدو مضحكا، خاصة لمن انغمس منا فى شكليات المدنية حتى ابتعد ابتعاداً وثيقًا عن عفوية الإنسانية الحقة. ولعل الإنسان المتحضر المعاصر الذى فارق الحياة البدائية وفقد الصلة الوثقى بالطبيعة، أن يتساءل عن الأساس الذى تقوم عليه دعوة هذا العاشق الريفى، فماذا يضر النهر ألا يرتوى الذين يشربون من مائه؟ والجواب فى الظاهر أن ذلك لا يضير النهر، فيكفى أى نهر أن يجرى ويتفرع ويترامى عبر المسافات، لكى يحقق غايته، سواء بعد ذلك أروى العطاش أم أبقاهم على عطشهم. غير أن منطق هذا المحب العراقى الساذج أعمق وأكثر ارتباطا بالحياة. إنه يشعر– دون أن يدرى– بأن المثل الأعلى لكل ما على الأرض أن يكون معطاء وأن يبذل ويروى العطاش. وفى نظر هذا العاشق لا تكون سعادة النهر كاملة إلا إذا سقى وأعطى كل ما فى وسعه أن يعطيه للشاربين. ليس ذلك فقط وإنما تكتمل سعادة النهر فى حالة واحدة فحسب: إذا سقى العطشان ورواه. فكم من شارب لا يروى ظمأه شىء وكم من ماء يسقى الشفاه ولا يتركها إلا متعطشة للمزيد. ولذلك يدعو العاشق على هذا النهر– الذى هو بصورة واضحة نوع من العذول يشاكس العاشق– بأن يصبح ماؤه مثيراً للعطش فلا يرتوى

من يشرب منه قط. ولذلك نرى صاحبنا المحب العراقى البسيط يحاول أن ينتقم من عنوله النهر الذى يفرق بينه وبين الحبيبة العزيزة على الضفة الثانية، فلا يزيد على أن يدعو عليه بألا يحقق غايته من وجوده ومن ثم لا يتاح له أن يروى ظمآنا.

وحين نذهب أبعد فى التحليل ننتهى إلى الخلفية الأعمق للنفسية العراقية، ولسوف نجد أن إحدى الخواص الظاهرة لهذه النفسية أنها تقدس الحياة وترى غايتها العليا هى البذل والإنفاق السخى. إن سعادة العراقى تشبه سعادة هذا النهر الذى لا يريد أن يسقى الظامئين فحسب، وإنما يهمه أيضا أن يرويهم حين يسقيهم، وأما عندما يلعن العراقى نهره ويدعو عليه بأن يعقم ماؤه فلا يروى الشاربين فإن المعنى أن الأمور لم تعد تجرى على النحو الذى يسعد ويرضى. إن النهر الذى هو دائما صديق حنون كريم ندى اليد يمنح البركة والحياة، هذا النهر نفسه قد بات عدواً لئيماً مشاكساً، دأبه أن يحول ولا يحقق ويفصل بدلا من أن يربط ويصل.

ولعلنا نندهش حين نرى العراقى يصل فى بدائية تفكيره إلى حد معاداة شىء لا إرادة له كالنهر، ففى نظر العقل تبقى الطبيعة سلبية لا تقصد ولا تريد وإنما تجرى وفق نظام صارم مفروض عليها. غير أننا سرعان ما نلاحظ أن من خصائص الذهنية البدائية أنها تفيض من حياتها على الأشياء الجامدة حولها باستمرار. وفى الأغانى العراقية عشرات الأمثلة على ذلك نشير إلى تلك الصورة اللطيفة التى وردت فى بيتين لفتاة ريفية من الجنوب تمنت أن تكون فنجان قهوة فى مقهى حتى إذا تناوله الحبيب العزيز انفجر الفنجان بالبكاء بين يديه. فالفنجان فى هذه الصورة ينتحب وتتحدر له دموع حارة:

كون انقلب فنجـــان   بيـــد القهوجـــى[١٤]

واوصـل لحلق هواى   وانتحـب وابجى[١٥]

ومثل ذلك أن يتصور المحب الريفى أنه يسمع النخلة تئن وتشكو من أن الحبيبة السمراء قد رمتها بحجر فأصابها الذبول ولم يبق منها إلا السعف والكرب كما نلاحظ من الصورة التالية:

نخـل (الرمادى) يقــول   طـرّتنى سمـــره

سعف وكرب ظليـــت   مـا بـى ثمـــرة

ومن الأمثلة الحية المشهورة فى الأدب الشعبى العراقى بيتان تتصور فيهما عاشقة ريفية أنها استحالت نجمة من نجوم الصباح التى تعبر فى السماء. وتسقطها المصادفة المحضة على غطاء الحبيب الغافى فتتدثر معه بحجة البرد:

نجمة صبح يا هواى   واسقط على غطاك
وبحجـــة البــردان   واتلفلـــف ويـــاك

ومن ذلك أيضا الصور الكثيرة التى ترد عن القمر وهو يبدو أحيانًا مخلوقًا عابثًا يلعب بتضليل المحبين المؤرقين وخلق الأوهام لهم:

أرد اجمع الميــزان   ويـــا الثريـــا
ثارى القمــر حيّـال يضحــك على[١٦]

ولا يمكن فهم المعنى فى هذين البيتين إلا اذا أدركنا أن الثريا هى مجموعة من النجوم لا تشرق إلا قبيل الصباح. وهذا العاشق المسهد يريد أن يطلع الفجر مع أنه يرى مجموعة الميزان، فكأنه وهو يطلب الصباح، يريد أن يجمع الثريا مع الميزان ولا يكون هذا مطلقًا وإنما هو خداع القمر الذى يملأ الليل ضياء ويوهم العاشق بحيله أنه الفجر.

ومهما يكن من أمر، فإن استقصاء هذا التشخيص الذى يضفيه العشاق الريفيون فى العراق على الأشياء الجامدة أمر يضيق عنه نطاق هذا البحث الموجز، وبحسبنا أن نستبقى فى أذهاننا ما يكمن وراء الأمثلة الجزئية. فهذا العراقى حين تتفجّر عواطفه يملأ كل ما حوله بالحياة فيرى الفناجين تبكى وتتحدر بدموعها، والنخيل تشكو آثار النظرات التى ترمقها بها العيون السود، والنجوم تعشق وتشتاق وتتظاهر بالبرد لتتدثر مع حبيب غافٍ فى غبش الفجر، والقمر ينصب شراكًا ويلعب ألعابًا يشاكس بها المحبين فى ليالى الريف الجميلة، وهكذا يتحول الجمود نفسه إلى حياة مشتاقة متفجرة تبقى نابضة ولا تهدأ لحظة.

ولكن صلة العراقى بالماء، بمختلف مظاهره وارتباطاته هى أقوى صلة. الماء يكاد يكون النبع الأكبر الذى يفجِّر الأغانى ويبعث الألحان والمعانى والعواطف حتى توشك أغانى الريف العراقى أن تكون كلها نتيجة للعطش والارتواء ومختلف مظاهرهما. ونحن نجد هذه الأغانى تعكس حتى بلغتها وتشبيهاتها صورة البقعة التى

تنبت فيها. أما فى تلك السهول الفسيحة العطشى التى لا يصلها الماء فإن الأغانى تسلك مسلك أشجار النخيل التى تصعد فى الهواء على ظمأ وحرقة بينما تجوب جذورها التراب بحثا عن قطرة ماء لا تجدها إلا إذا غاصت فى أعماق الأرض. ومع هذا الصبر الممتثل الكريم الذى يقابل به نخيلنا حرقة العطش ترتفع أغانينا عطشة هى الأخرى، متحرقة تحرق التربة المجدبة التى أنبتتها، يكثر فيها ذكر الأنهار والماء والمحل والعطش والمطر. هنا، فى أعماق الريف العطشان يولد الحزن والغناء توأمين لا ينفصلان. ولعل العراقى لا يغنى ولا يبدع إلا حين يحزن ويغص بالدموع. إذ ذاك يجلس متكئا إلى جذع نخلة حانية ويرفع عقيرته بالغناء فتتكسر الآهات وتتجاوب بين سعف النخيل.

والحق أن النخيل العطشان يصلح رمزًا عامًا للنفسية العراقية حين تبدع الشعر والغناء. وأقول «النفسية العراقية» وأقصد بها الفطرة العراقية الحقة التى لم يلوثها تصنع المدنية. ففى المدن يكتب النظّامون المحترفون أغانى ركيكة مبتذلة لا يشتقونها من أعماق الروح المحلية الأصيلة وإنما يطلونها بكل ما هو زائف مجلوب فتجيء منظوماتهم حافلة بالبرودة والتصنع. وإنما أقصد الأغانى الجميلة الحلوة التى ينتجها الريف ويعبر بها عن عواطفه تعبيرًا عفويًا فى غفلة كاملة عن الشهرة والمال والأساليب. هناك ينظمون الأغانى مدفوعين بمثل دوافع النخلة المتعطشة التى ترسل جذورها فى التربة بحثًا عن الماء والغذاء. وكما أنه لابد للنخلة من أن تسعى إلى الارتواء والشبع، فكذلك يشعر العراقى أنه لابد له من أن يسعى إلى التعبير عن نفسه بالشعر والغناء. ومن ثم تجيء الأغانى نابضة بالأصالة والإنسانية والجمال والحرارة، وتشير إلى نقاوة الروح العراقية ذات العاطفة الفطرية المكتنزة والخصب الشعورى الذى لا ينضب.

وإذا كان الماء ظاهرة غالبة على أغانى العراق فإن العطش هو السمة الغالبة على هذه الأغانى. ولسنا نعنى بالعطش حرفية المعنى، فكم فى العراق من مياه غزيرة جارفة تتبدد ليل نهار. وما أكثر الأغانى التى تتحدث عن دجلة والفرات وعن الشواطئ والأمواج والأسماك ومراسى الزوارق والأشرعة البيض وغير ذلك مما هو مفعم بالماء الدافق الغزير. وإنما نحن مع ذلك بإزاء أناس عطاش لا يرتوون ويبقون يتحرقون إلى الماء الذى هو رمز للحياة كلها. إن النهر فى العراق يكاد يصبح رمزًا للعطش، وذلك هو وحده سبب الالتفاتة فى البيتين:

مـا تـروى العطشــان   يا شــط عســنّك

محرمنى شوف هواى   ياكلهـا منّـــك

إن أبسط دراسة لمضمونات الأغانى العراقية مما نسميه عادة «بغزل البنات»[١٧] تنتهى بنا حتما إلى أن نقابل التعطش وجها لوجه. إن دجلة والفرات مقترنان لدى العاشقات من بنات الريف بحبيب ضائع تاه فى جرفٍ ما على طول النهرين الكبيرين فنسمع الفتاة تصف بحثها عنه وإصرارها على أن تعثر عليه مهما كلفها ذلك حتى لو قلبت النهرين بحثاً:

أرد اقلب الشطيـن   دجلـة والفـرات

وآنطر حبيبى اليوم   مـن يا عقـد فـات

والشواطئ التى تحف بالنهر تذكر هذه الفتاة بطباع حبيب متقلب هوائى لا يكتم أسرار حبها وإنما يبوح بها هنا وهناك، وتلك طباع الرمال التى تتراكم على كل جرف حول الفرات فلا يأمن المرء أن يضع عليها قدما. وتنطلق المحبة فى لحن عتاب رقيق لهذا الحبيب الثرثار:

ساسك رمل هيّال   مـن يـا شريعه؟

عالرايح وعالجاى   ســرك تبيعـــه

والمعنى أن الفتاة تخاطب حبيبها قائلة إن أساسه أى طبعه يشبه الرمال التى لا تثبت ويسهل انهيارها وسرعان ما تجرفها أمواج النهر. أما الشريعة بكسر الشين فهى الاسم المحلى لمرسى الزوارق.

وأما السمك الذى يكثر فى الأنهار العراقية فإن المحب العراقى يمنحه صفة المشاركة العاطفية ويجعله يبكى فى ليالى الشوق التى يأرق فيها ولا يستطيع النوم:

وشلون انــام الليل   وأنت علـى بالـى

حتى السمك بالماى   يبكى على حـالى

وما أكثر الأغانى التى يشبِّه فيها العاشق نفسه بنبتة صغيرة غريبة وزرعت على شاطئ النهر بين الجرف والماء، لتبقى منفردة مستوحشة. إن هذا المعنى يتكرر فى أبيات غير قليلة وأجمل أمثلته الشطر المشهور:

وما أكثر ما يصوِّر العاشق العراقى نفسه مضيِّعا على الضفاف يتوسل إلى ملاّحى السفن الشراعية أن يعبروا به النهر إلى الشاطئ المقابل حيث تسكن الحبيبة، فتضيع صيحاته ولا يستجيب له الملاّحون:

لا هل السفن باريت   ما عـــــــبّرونى

وهكذا نجد الماء فى هذه الأغانى مرتبطا بالضياع والتحرّق والخيبة وكأن لعنة ذلك المحب قد حقت فلم يعد النهر يروى ظامئا.

وأما عندما نبتعد عن الماء قليلا وتأتى القفار الماحلة والبرارى الظمأى فتبدأ الأغانى بالعطش الفعلى ولا تكتفى بالتعطش. هناك يصبح الماء حرقة كاوية على الشفاه. وتشير أبيات الأغانى إلى حب بلا أمل كأن العاشق فيه يحاول أن يحرث أرضا من الصخور فكل جهوده ضائعةٌ والأمل مستحيل:

طرحى بصخر ذبّوه   مسحاتى جلّت

بس دعوتى وياك   كـــل دعوة فلّت

والبيتان التاليان تتحدث بهما فتاة عاشقة عن الذبول الذى أصاب قلبها بعد أن حال العذول بينها وبين من تحب:

أصبحت روحى اليوم   ذابـــل وردهـــــا

هـدّولى عبرة مـــاى   والواشـــى سدّهـا

هنا ما كاد الماء يتدفق، ويلمس الورود الذابلة حتى جاء الواشى وأغلق الطاقة الصغيرة المفتوحة. ودموع هذه الفتاة أغزر بكثير من الماء الذى تنعم به بقعة الأرض التى يزرعها أبوها. ذلك أن الفلاح الذى يرى لوحا صغيرا من أرضه قد ارتوى بدفقة ماء مفاجئة جاد بها الحظ. يقف مبهورا من النشوة والسعادة وهو لا يصدق أن ماءه قد سقى كل تلك الأرض. وهنا تسخر منه الفتاة العاشقة، فإن دموعها هى نفسها أكثر من هذا الماء. وفى خيالها يمكن أن تسيل هذه الدموع وتصعد حتى تصل إلى مستوى الأرض فى مدينة «النجف» مشهد الإمام على وهى معروفة بأنها تقع على تل عالٍ. والصياغة فى البيتين من أجمل ما يمكن فى أدب الأغانى، تقول الفتاة تخاطب الفلاح:

متعجب بدنياك مايك سقى لوح

دمعى من أهده اليوم للمشهد يروح

والماء يذكّر الفتيات بدموعهن ومن أجمل نماذج هذا المعنى هذان البيتان المشهوران:

يا الشايلات شراع بدموعى فوتن

كل الوجاعة تطيب بس انه اموتن

والعطش، العطش الحقيقى الذى تشعر به فتاة تعيش فى ريف قاحل، هذا العطش يرتوى من مرة واحدة ترى فيها الحبيب. ولذلك نراها تقصد السوق، ولو دون أن يكون لها عمل فيه. وإنما غايتها أن تمر بحبيبها وتراه، فرؤيته تروى ظمأها لو كانت لم تذق الماء منذ سبع سنين:

مالى شغل بالسوق مريت اشوفك

عطشانه سبع سنين اروى من اشوفك

هذا هو الجو العام للأغانى العطشى التى تنبتها تربة العراق: محبّون يزرعون الصخور وتضيع جهودهم سدى، وأزهار تذوى وتصفر لأن الواشى يسد عنها مجرى الماء، وفتيات يعطشن سبع سنين، وأشجار ظامئة فى قفار يابسة وقيظ وحر لافح تذبل خدود الحبيب تحت شمسه(١٨).

إن هذا التكرار لفكرة العطش فى الأغانى العراقية يشير إلى ظواهر أعمق فى حياة العراقى. ظواهر نستطيع أن نعلل بها للمشكلة الاجتماعية التى بدأ الجدل يثور حولها فى السنوات الأخيرة: لماذا يبقى الغناء العراقى حزينا ملتاعا يمتزج بالآهات ويعصره العطش الروحى؟ وقد لا تكون الإجابة عن هذا السؤال هيِّنة، ولكننا لن نلتمس التعليلات فى خارج الأغانى العراقية. وإنما نريد أن نأخذ الجواب من فم المحب العراقى المنفرد وهو يغنى فى أعماق الريف.

ولن نحتاج إلى كثير من الجهد فى التماس الجواب. فلو التفتنا فى قليلٍ من التأمل إلى أغانينا الشعبية لوجدنا فى معانيها معنى عامًا يتكرر على صورٍ كثيرة ويفاجئنا مختبئًا فى الأبيات والمقاطع هنا وهناك. ذلك هو معنى الإحساس بما لا

يتحقق: باستحالة الوصول إلى الغاية وبعدم القدرة على تحقيق ما يبدو قريب المنال، وأبسط تجسيد لهذا المعنى بيت شائع لعل أكثر العراقيين يحفظونه وهو يجرى هكذا:

نمنا وشبعنا نوم   بفيّك يا نعناع

وهو بيت يشبه سائر أغانى الريف فى أنه يعبر عن معنى خصب بكلمات قليلة. ولن يتاح لنا أن نفهم وجه المعنى فى البيت إلا اذا تذكرنا أن النعناع عشبة خضراء صغيرة لا يزيد ارتفاعها عن أربعة أصابع. وهذا المحب يحدثنا أنه التمس ظلا يتقى به حر الظهيرة اللافح فلم يجد إلا النعناع. ثم يقول لنا إنه نام وشبع نوما فى ظل هذا النعناع. وأية سخرية يمكن أن تكون أشد مرارة من هذه؟ إنه فى الحق بيتٌ يكاد يقطر بالدمع، فياله نوما ويا لها ظلالا وريفة. إن هذا المحب الذى يتحسر لا يعبِّر عن حسرته بالتأوه والشكوى وإنما بالسخرية الموجعة والاستهزاء. وهو يلمس قلوبنا أحر لمس بهذه الإشارة الكئيبة التى تقطر سخرية.

ويطلُّ علينا الإحساس بما لا يتحقق فى بيت آخر أقلُّ شيوعًا من البيت السابق وهذا نصُّه:

نتقـــابـل انـــــه ويـــــاك   بإبـــــره نحفـــر بيـــر
كل شىء الطلع بيه ماى   ذاك الحكـــى يصـــير

إن هذين المحبيَّن قد يئسا من إمكان اللقاء والاجتماع إلى درجة تجعلهما يحسَّان بأنهما فى استماتتهما فى تحقيق ذلك أشبه بمن يحاول حفر بئر بالإبرة لعلهُ يصل إلى الماء فى باطن الأرض. وذلك هو عين الإحساس. فكيف يمكن أن تُحفر بئرٌ بإبرة مهما كان الحفار صبوراً مخلصا؟ وهكذا ينتهى المحبَّان إلى أن يسخرا من موقفهما المضنى ويقنعا بالتعبير عما يحسّانه من الألم. إنهما يحتاجان، لكى يرتويا من العطش، إلى أن يحفرا بئراً، وليس معهما ما يحفران به إلا إبرة، فما أبعد الارتواء.

إن هذه السخرية تتكرر فى الأغانى العراقية وكأنّ المحب، وهو يجد نفسه محروما، يسلى نفسه بالصور والتشبيهات وألوان الاستهزاء. إنه، على الأقل، يسعد بأن يكون أول من يسخر من الواقع المرير الذى لا يستطيع تغييره وإن حاول. ولعل السخرية أن تكون وجها من وجوه التنفيس العاطفى التى يبررها علم النفس وذلك لما

تتضمنه من إدراكٍ سابقٍ للألم والحرمان. فأن نتألم ونتقبل ألمنا ونضحك منه، ذلك خير لنا من أن نتألم ونثور على ألمنا فنضيف إليه. إن التقبل نصف الحل وفيه عزاءٌ على كل حال. لا بل يكاد يكون مرحلة انتصار. وقديما قال شكسبير «إن المسروق الذى يبتسم يسلب السارق شيئًا».

كل هذا يعطينا مفتاحا هاما للروح التى تسيطر على الأغنية العراقية بحيث نجد آبارًا مغرية تلوح بالماء البارد العذب لو حُفرت، ولكننا لا نملك مساحى ولا فؤوسا نحفر بها. لا شيء إلا إبرة ضعيفة لا نفع فيها. نجد قوما يحرقهم قيظ الظهيرة فلا يجدون حاميا منها أكثر من ظلال النعناع. إن الآبار لا تحفر قط، على حرارة رغبة العراقى العطشان فى حفرها، والنوم لا يُنال ما دامت الظلال معدومة، ويبقى النعناع رمزا ساخرا للفرق بين الأحلام التى يتمناها العراقى والواقع التافه الذى يحققه. كما تظل الإبر رمزًا مؤلمًا للحرمان من الفؤوس الحادة والمساحى التى تقلب التراب وتوصل إلى المياه الباردة الصافية.

وأما النتائج النفسية والعاطفية التى يحدثها هذا الشلل الروحى، وذلك العطش الدائم الذى يحسُّه العراقى. فإن الأغنية العراقية لا تضيق عن تشخيصها تشخصيا غير واع. ونحن ولا شك واجدون مادة غزيرةً للبحث لو تأملنا مختلف أغانى غزل البنات من ناحيتها الفكرية والاجتماعية. ولعلنا نفرغ لذلك فى حلقة تالية لهذا البحث[١٩].

بغداد ١٩٥٩

هوامش:

١ - أرجو أن يلاحظ القارئ أننى لم أعد أومن بهذا الرأى. (نازك- ١٩٧٤).

٢ - يراجع فى هذا كتاب عبدالله التلّ «خطر اليهودية العالمية على الإسلام والمسيحية».

٣ - راجع كتاب «اليهودى العالمى» جمع هنرى فورد.

٤ - كتبت المؤلفة هذا البحث خلال سنة أخضعت عبرها حياتها لبرنامج من التقشف جعلها تمتنع عن تنوق كل طعام لذيذ واقتصرت على الأطعمة الأولية الضرورية للجسم كاللحم المطهى طهياً بسيطاً والخبز والخضرة والفاكهة، وكان دافعها إلى ذلك تطهير نفسها من أجل تهيئة مواطن يرقى إلى مستوى تحرير فلسطين.

٥ - صورة معدلة من عبارة لعبد العزيز الكنانى. كتاب (الحيدة) تحقيق جميل صليبا.

٦ - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى.

٧ - ترجمة شخصية عن كتاب غويو: A Sketch of Morality Indepent of Obligation or sanction وهو مترجم إلى العربية ترجمة جميلة بقلم الدكتور سامى الدروبى ويؤسفنى ألا تكون ترجمته بين يدى الآن.

٨ - كتاب نيتشه الممتع «مولد المأساة من روح الموسيقى» وهو فيما أعلم غير مترجم إلى لغتنا.

٩ - ترجمة شخصية عن كتاب The Confessions of St. Augestine.

١٠- رواية La Condition Humaine.

١١- مطلع أغنية عراقية شائعة.

١٢- باستثناء الحالات التى يكون العاشق فيها محبّاً لمن لا مصلحة له فى حبّه، وهى حالة يكون الحقّ فيها مع العذول لا مع المحبّ.

١٣- «الشط» فى لهجة العراق الدارجة هو النهر نفسه لا شاطئه خلافًا لما فى الفصحى حيث الشط يعنى الشاطئ.

١٤- كل قاف فى العامية العراقية تلفظ كما تلفظ G الإنكليزية.

١٥- (أبجى) معناها أبكى بلهجة العراق.

١٦- (حيّال) باللهجة العراقية تعنى «محتال» بلا نيّة سيئة.

١٧- «غزل البنات» هو الاسم التقليدى للشعر العاطفى الذى تقوله بنات الريف ارتجالاً وله وزن خاصّ منزوع من البحر البسيط، وقد اعتمدنا عليه فى الأمثلة التى أوردناها فى هذا المقال، على أن الوزن لم يعد مقصوراً على البنات وإن كان كذلك فى الأصل.

١٨- ورد هذا المعنى نصًا لفتاة عاشقة يشتغل حبيبها فلاّحًا يزرع الحنطة والشعير. قالت:

ريت الشعـير يطـير   والحنـطة دوده

ولفى بشمس القيض   ذبلــن خدوده

١٩- لابّد لى أن أشير إلى أننى لم أستعمل أى مرجع أو مصدر فى كتابة هذا البحث وإنما كانت الأغانى التى ذكرتها جميعاً من محفوظاتى. ولعلى لو راجعت نصوصاً أوسع لاهتديت إلى نتائج أهم. وقد أفعل ذلك فى المستقبل.

الجزء الثالث

الشمس التى وراء القمة

تمهيد

حينما سعدت بزيارة الأستاذ الفاضل الدكتور جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة رحَّب بطبع المجموعة القصصية «الشمس التى وراء القمة» للشاعرة نازك الملائكة، ضمن منشورات المجلس، واقترح علىَّ كتابة المقدمة لها خلال شهر ولكنى طلبت منه إعفائى لأسباب عديدة، ورجوته أن يقوم بهذا العبء بدلاً منى، فاعتذر بكثرة الواجبات الملقاة على عاتقه التى أقدرها وأشكره على تأديتها غير أنه وعدنى بتحقيق رجائى إذا وسعه الوقت.

ثم فوجئت بضرورة السفر إلى "أبوظبى" لتسلّم جائزة الإبداع الشعرى(1) للمؤلفة نيابة عنها لانحراف صحتها فكلفت ابنها الدكتور البراق بالاطلاع على ما كتبت من رؤوس أقلام وسطور وإضافة ما يراه من خواطر بعد إعادة قراءته للقصص وتقديمها إلى الأستاذ الدكتور جابر حسب الاتفاقية بدون أى تأخير. ثم جرى لى من الأحداث ما سبَّب تأخيرى قرابة ثلاثة شهور بين عمان الأردن وبغداد عدت بعدها إلى القاهرة فأطلعنى- البراق- على مسودة المقدمة والعقد الذى كانت الظروف الطارئة القاسية سبباً فى تأخير تنفيذه. ولذلك آثرت الحفاظ على قول العرب، مردداً، لا يترك الميسور بالمعسور، لعرض تلك الخواطر المشتركة على القارئ الكريم بعد إلقاء نظرة عاجلة عليها، والله من وراء القصد، وهو بكل شىء عليم.

-١-

من المسائل المزمنة التى ترددها ألسنة الكتاب وأقلامهم عبر تاريخ الأدب ونقده لاختلافهم فيها، مسألة الصلة بين القصة القصيرة وقصيدة الشعر، فإن الحروف المشتركة بين كلمتى القصة والقصيدة من ناحية المخارج الصوتية- وهى القاف والصاد والتاء المربوطة تدلنا على مدى الارتباط بين اللفظين فى الجذر اللغوى، ثم إن كلاً منهما تعبير عن الذات يتمثل فى الخيال والأسلوب ولكن بعد تفرعهما ونضجهما أصبح لكل واحد منهما خصائص تفرق بينهما فكانت الحبكة الفنية فى الأحداث مثلا من شرائط القصة وكان التزام الوزن والقافية الموحدة من ميزات القصيدة.

فهل التزمت القاصة بتلك السمات فى القصة أو أنها خرجت عليها كما خرجت على شعر الشطرين المتساويين ووحدة القافية بما أطلقت عليه اسم -الشعر الحر- فكان هذا الخروج تجديداً، وعُدَّ هذا التجديد إبداعا؟

الحق أنها جددت فى هذا الفن فأبدعت فيه شكلا أقرب إلى السيرة الذاتية ولكنه غيرها، إنه شىء جديد يجمع بين مزايا الفنين: القصة والسيرة معًا.

ومن المعروف لدى نقاد القصة أنها تعبير عن حياة القاص- كما أشرنا لذلك آنفًا- أكثر من الرواية والمسرحية وأنه مهما يحاول أن يخفيها على القارئ باختراع أشخاص تصور جوانب من الحياة والناس فإن شخصيته تبرز له من ثنايا السطور ومن وراء أسماء الذين اخترعهم، فهل استطاعت الأديبة أن تخفى شخصيتها فيما كتبت من أقاصيص قصيرة ورواية(٢)، وفى هذه المجموعة بالذات؟

ولئن اختفى ضمير المتكلم وهو- الياء وأنا- وحل بدله ضمير الغائب فإن اهتمامات الأديبة وطموحاتها وأهدافها التى كتبت عنها ونظمت فيها تكشف عن صاحبتها وبخاصة الذين قرأوا لها من شعر ونثر، فإن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل، والوحدة العربية، وحرية المواطن، ومقاومة الاستعمار بكل أشكاله الاقتصادية والثقافية والسياسية، وإنقاذ فلسطين من براثن الصهيونية العنصرية اللاإنسانية وأمثالها، كل هذه لا تغيب عن ذهن صاحبة هذه المجموعة القصصية، ولكنها تتردد على ألسنة أشخاص ابتكرت أسماءهم، وكان للمرأة النصيب الأوفر بين تلك الأسماء.

ومهما يحاول الأديب سواء أكان شاعرا أم ناثرًا أن ينفصل عن نفسه الواعية فيغوص فى أعماق اللاشعور فإنها تفرض وجودها عليه فى الحالين، وفى أكثر ما يقوم به من قول أو فعل، تارة علانية وأخرى بشكل خفى لأن الأحداث التى مرت فى حياته وبخاصة فى مرحلة طفولته وصباه قد نقشت حروفها على صفحات ذاكرته الملساء واختزنتها خلاياها الحساسة فلم تستطع التجرد منها أو الانفصال عنها بتاتًا وربما على تلوينها أو إضفاء شىء فنى إليها بما يملك من مواهب طبيعية أو مكتسبة نتيجة لتكوينه الخلقى والعضوى، أو تعليمه المدرسى أو تدريبه المنزلى.

وهذا ما سنشاهده ونلمسه فى أقاصيص الأديبة جميعها فإنها مرتبطة ارتباطًا وثيقا بالمنزل الذى ولدت فى إحدى غرفه والوطن الذى نشأت وعاشت على أرضه، والقوم الذين انتسبت إليهم، ثم بالعقيدة التى تدين بها «فكيف يجوز لإنسان يملك حق

الحياة ويدافع عنها لنفسه ولا يدافع عنها ويحميها بالنسبة لغيره» كما تقول فى إحدى محاضراتها العامة؟[٣]

بالإضافة إلى ذلك فإن القاصة قدمت لقارئها وبخاصة إلى المعنيين فى دراسة حياتها وألوان ثقافتها صورة مزدوجة: الوجه الأول لهذه الصورة هو نمط حياتها المعاشية، أين وكيف نشأت إلى أن اشتهرت بما قرضت من شعر وكتبت من نثر، والوجه الثانى خيالها الواسع البعيد وآراؤها ورؤاها فى الحياة والناس حتى النبات، وكيف ينبغى أن يتعايشوا وينظروا إلى الوجود ومعجزة الله الخالق فى كونه وتكوينه ليعم الحب ويتعاونوا على البر ليسعدوا جميعا.

وعلى الرغم من قدرتها على التخيل بوصفها شاعرة فإن من الواقع ما يفوق الخيال من حيث القدرة على الإبداع الفنى وإثارة كوامن القارئ ونزعاته الإنسانية وبخاصة فى فن القصة التى هى فى الحقيقة وصف لواقع الحال، واقع ما يشعر به الكاتب القاص، وما يحس به نحو البيئة من حوله بأسلوب شائق يثير مشاعر القارئ وينمى نزعاته الإنسانية الكامنة لأنه يجد فيه وصفًا لجانب مهم فى حياته أو تحليلا لظاهرة مخيفة أو خفية فى مجتمعه.

-٢-

ومثل الكثير من الشعراء هامت المؤلفة الشاعرة فى صباها فى كل وادٍ بحثا عن الإيمان واليقين والانتماء، وفى شبابها الأول يئست من الدنيا وقنطت من وجود لم تفقه مغزاه ولكن يأسها ما كان سلبيا كسولا بل دافعا قويا حثها على البحث عن الأرض الصلبة التى أيقنت بوجودها فى قرارة موج العدمية القاتم، وهكذا خلال الخمسينات شدت رحالها أكثر من مرة لتنهل المعرفة من الجامعات الأمريكية- برنستون، ومادسن وسكونسن- وقد تضاعفت ثقافتها- كما تقول فى مذكراتها- عشر مرات بسبب هذه الدراسة واستفاد شعرها منه إذ تنوعت مواضيعه وعمقت أنغامه، ولكنها سرعان ما شعرت بالغربة فالاغتراب أكثر مما سبق، وذلك بعد عودتها إلى العراق المحافظ فقد خبرت الحياة فى مجتمع متقدم زاهر، ورأت بأم عينها مزايا الحرية التى حرمت منها المرأة الشرقية وخاصة العربية لقرون طويلة.

إن القدرات اللغوية للمؤلفة كشاعرة ونزعاتها كقاصة قد تضافرا وأنتجا خصوصية هذه النصوص حيث يتراءى لنا فيها نقيضان، وهما الاغتراب عن الوطن لظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية، والبحث عن قيم ومجتمع يمكن الانتماء لهما، والأول منهما كتبت فى شعرها عنه الكثير وعانت نفسها الحساسة من تأثيره، فى قصة- ياسمين- حيث ترحل البطلة «وداد» إلى الولايات المتحدة ثم تعود بعد أربع سنوات، من هنا نلاحظ أن أشجان الغربة التى قاستها الشاعرة خلال إقامتها فى أمريكا طوال هذه الفترة تحولت إلى اغتراب بعد وصولها إلى مرباها فى بغداد فصارت تنظر إلى أفراد أسرتها بمنظار يختلف عما كانت عليه قبل سفرها وكذلك كان أهلها ينظرون إليها، فكأنها تريد أن تقول: لا ترسلوا أبناءنا العرب إلى الغرب فإن مآلهم الإحساس بالغربة عند غيابهم والاغتراب بعد عودتهم، وفى الفقرة التالية تصف إحساسها والتناقضات التى تتصارع فى أعماقها بلغة أقرب إلى الشِعر منه إلى النثر، إذ تقول:

«ماذا يصنع البعد بنا؟ فى أمريكا حسبت أنه يقوم بعملية محو بطىء لما حملناه معنا من عالمنا القديم، إنهم يحسبون أننا نكتسب كثيرا من حياتنا فى الخارج بدون أن يتخيلوا الثمن الذى ندفعه، إن حياة البعد المنفصلة هذه ليست كلها مباهج، وتكاليفها الشعورية فى الغالب باهظة، بعضنا يدفعها فى الخارج وبعضنا يدفعها فيما بعد، إننا نعود إلى الوطن وقد تغيرت وتراكمت فى أنفسنا طبقات جديدة، أجنبية الطبيعة تترسب فى خلاياها وجوه غير مألوفة، وأصداء عبارات من مجالس مجهولة، ورؤى أماكن بعيدة ودروب تتلوى فى مزارع تختلف عن مزارعنا، وغرف فى بنايات لا تشبه بناياتنا».

وهذه اللغة تنتقل بيسر بين الغربة، والصور الحسية المجازية التى تعبر عنها عبر استعارات يرجع بعضها إلى علم طبقات الأرض، وفى هذه القصة- ياسمين- تبقى الطفلة- بقدر ما هى شخصية واقعية أو خيالية، رمزًا لسعى البطلة إلى التأقلم فى عالم الأسرة الشرقية وتجربة قدرتها على ذلك.

وللشعور بالاغتراب أكثر من صورة فى هذه المجموعة، هنالك مثلا غربة الشاعر الروحانى المرهف فى عالم مادى يحكمه قانون المال، وهذا هو موضوع قصتها- ظفائر السمراء عالية- حيث تروى الأديبة بأسلوبها الأدبى الشائق صفحة من حياتها فى

عهد الصبا المبكر حين كانت العائلة تسكن داراً واسعة على الطراز القديم، ذات أبهاء وأواوين وغرف فى أحد أحياء بغداد المعروفة باسم- العاقولية- وإن لم تذكر اسمها.. وكما عالجت فى -ياسمين- مشكلة تأثير البيئة الثقافية على المغترب فإنها فى هذه القصة أثارت مشكلة الطبيعة البشرية ونزعتها الجشعة إلى الثراء والتملك والتنافس على الأولوية، والسبق فى الحصول على الثروات وأنها تنشأ مع الإنسان منذ الصغر ثم تنمو معه، وقد اختلقت لذلك عدة أشخاص من أفراد العائلة واختارت لنفسها اسم ندى واختلفت عنهم لأنها كانت تعيش فى طبيعة الشاعر الخيالى الزاهد الذى لا يأبه للحلى وأدوات الزينة إلا بمقدار دلالتها على صانعيها وحامليها.

أما قصة- منحدر التل- فإنها تعبر عن الاغتراب السياسى إذ تتناول نكبة فلسطين التى ابتليت بها الأمة العربية والمسلمون وحقوق الإنسان منذ أكثر من نصف قرن على يد الصهاينة الغزاة، والقصة ترسم للقارئ صورة قلمية لمأساة عائلة واحدة من آلاف العائلات الفلسطينية التى كانت تعيش فى إحدى القرى عند منحدر التل سعيدة راضية على فقرها، ثم فاجأها المحتلون برصاصهم ومدافعهم فشردوا أهلوها ثم أحرقوا ديارها واستولوا عليها، ولقد أجادت الكاتبة فى رسم هذه الصورة القلمية المحزنة التى جاءت على لسان لبنى بطلة القصة فى أسلوبها البيانى الشائق ومشاعرها المتأججة فجمعت بين الواقع المرئى المحزن والخيال الشعرى المؤلم، وليس هذا بغريب على الشاعرة، فقد ولدت وربيت فى أحضان والدة كان أكثر من نصف ديوانها «أنشودة المجد» فى مأساة فلسطين.

ومن وسائل التعبير عن الاغتراب وعدم القناعة بالوضع الراهن والحياة اليومية الرتيبة الأمنيات التى كانت تراود بطلة قصة «رحلة فى الأبعاد» التى تحلم بيوم يتحقق لها فيه مشاهدة أوائلنا، كيف كانوا يعيشون وهل تتفق تقاليدهم وألوان حياتهم وعاداتهم بما رواه التاريخ عنهم؟ والقصة تعبر أولاً عن رتابة الحياة اليومية المملة، ثم عن تجربة غريبة تقع للبطلة ذات يوم إذ تحقق لها هذا الحلم الذى كان قد ملأ كيانها ليل نهار وشغل عقلها صباح مساء وما كانت نائمة لترى حلمًا، وما كانت يقظة تمامًا ليغيب عنها ما رأت وإنما غابت عن الوعى واستغرقت فى رؤيا ورحلت إلى الوراء ألفًا وأربعمائة عام وسرحت بذهنها وروحها حتى رأت نفسها فى العصر الجاهلى وبقيت تراقب ما شهدت نصف ساعة وما أن انتبهت حتى سجلت ما سمعته وحاورت زوجها بخصوص ما شاهدت: فقد سعدت برؤية وجه امرئ القيس الذى لم يره إنسان غيرها

فى هذا العصر، رأته شاباً يافعا مرحا يجرى على فرسه ضاحكا والريح يعبث بشعره الطويل المنسدل على كتفيه، ثم استمرت تحكى لزوجها بقية ما رأت وسمعت وهو يناقشها: أليس هذا حلما؟ فأجابته: إننى واثقة كل الثقة أننى لم أكن نائمة، وراحت تصف له لقاء امرئ القيس بحبيبته «عنيزة» وما سمعت منهما وهو يطاردها فتهرب منه قائلة: «فضحتنا لا أم لك» ويغض النظر عن دلالة انتقاء اسم الأم(*) بدلاً من الأب، فإن القصة على كل حال تعبر عن ملل البطلة بحياتها الاجتماعية، وهو الدافع النفسى للرحلة الغريبة التى تصفها(٤).

ومما يلفت نظر القارئ فى هذه القصص ليس تصويرها للانعزال ومعاناة الفرد، بل تقديمها لإمكانية ولوج عالم آخر نابض بحب الحياة مفعم بالإيمان والانتماء، ففى هذه المجموعة تدرك البطلات- والشاعرة كذلك- أن الحزن واليأس إنما هو حب للذات، إنه جرح نرجسى لم يندمل منذ الطفولة، ولذا تلاحظ هدى بطلة «الشمس التى وراء القمة»: «أن الفرح قدرة مبدعة واسعة تستكنه الوجود كله، أما القدرة على الحزن فهى دائما ضيقة الحدود وفردية»، ففى هذه المجموعة تتجاوز القاصة بالفعل تلك الحدود والتجارب الضيقة، تاركة وراءها فردية الاغتراب، متجهة نحو شمولية الترابط مع الطبيعة والكون.

إن القصة «إلى حيث النخيل والموسيقى» كما يدل عنوانها، تقدم صورة للانتماء للطبيعة عبر العلاقة المميزة بين بطلة القصة نهى والبيئة التى تعيش فى وسطها، فهى تحيا فى منزل وسط غابة من البساتين التى لا ينقطع فيها صوت «ابن آوى» ليلا لقلة البيوت فيها، وهى تؤمن بأن النخيل والأشجار التى تعيش فى وسطها إنما هى كائنات حية تحس وتفهم وتسرد لسامعيها الأدلة ليشاركوها فى هذا الاعتقاد، وقد يرفض بعض القراء شدة هذا الارتباط بين الناس والطبيعة، إلا أن ابتعادنا فى هذا الزمان عن بساطة الطبيعة وعدم اكتراثنا بها إنما هو دلالة أخرى على اغترابنا فى الكون الذى نعيش فيه، وهكذا تذكرنا بطلة القصة بأن الكون ينبض بالحياة، وأن حياتنا إنما هى جزء من حياته:

«لقد خلق الكون حساساً، كل ما فيه يشعر وينبض ويحيا حتى الأشياء الجامدة ألا تنبض الذرات فى داخلها كما تنبض قلوبنا؟» وهذا الترابط بين الكائنات يبدو فى موت بطلة هذه القصة بعد قطع النخلة التى تحبها وترتبط بها حياتها.

أما قصة- قناديل لمندلى المقتولة- فقد تكون أكثر ارتباطا بحياتنا السياسية لأنها تسجل حدثا وطنيا مؤلما وقع فى أوائل عهد الشاه الإيرانى المخلوع محمد رضا بهلوى، حيث أمر بتحويل مجرى نهر «السيبة» إلى إيران الذى ينبع فى أراضيها ويسقى مدينة مندلى التى تشتهر بأحسن الفواكه ولا سيما البرتقال والرمان والتى تقع بالقرب من الحدود بين إيران والعراق وبالقرب من بغداد، فجفت سواقيها وتركها أهلوها حتى أصبحت كما تحكى القاصة على لسان أحد سكانها «لا تصلح للبيع فلا يدفع فيها أحد دينارًا واحدًا لأنها مدينة بلا ماء والناس فيها عطاشى والحكومة تمنع الكلام فى هذا الموضوع، وليس من الغريب أن هذه القصة التى كتبت منذ أكثر من ثلاثين عامًا تصور ما يقلق الكثيرين من المفكرين فى بلادنا حاليًا: أى أزمة المياه المقبلة مع القرن القادم فى الشرق الأوسط، فالقاصة تطرح فى هذه الأقاصيص أكثر من قضية تتمتع بإنسانية شمولية تفوق اهتمامات مرحلة زمانية بعينها.

الرؤية التى تقدمها هذه المجموعة القصصية إذًا هى أن كل موجود فى العالم يرتبط بعضه ببعض بصلة الاعتماد المتبادل، وأساس هذه العلاقة السليم هو الحب، ولكن ليس بمعناه المبتذل فى غرام الرجل بالمرأة والعلاقة الجنسية ورموزها الشائعة التى تتكرر فى الأعمال الأدبية من شعر ونثر حتى ما عادت تبعث فى النفس سوى الملل والسأم.

ولما احتدم الخلاف بين المعنيين فى دراسة الإنسان وتكوينة، حول دوافع العلاقات الاجتماعية بين الجنسين وعوامل بقائها وأهدافها، أخذت تتسائل: هل هى المصالح الشخصية، المنافع الذاتية المتبادلة من مال أو شهرة وغيرها من زخارف الدنيا، أم هو الجنس وإشباع رغبة الجسد بما يحس به من لذة، أو البنون لما ينجم عن ميلادهم من متع وزهو وأنس ومساعدة فى الدنيا ثم امتداد لحياة الوالدين بذكرهما بعد وفاتهما إلى غير ذلك من دوافع وأهداف؟ ثم أجابت بما رأته كائنًا حولها حسب نظرها وما ينبغى أن تكون عليه العلاقات حسب رأيها: فالأرض التى تسكنها مجدبة قفراء من الحب لاعتقادها بأنه ما اجتمعت الوسيلة والغاية فى مطلب من مطالب الحياة مثلما اجتمعت فى الحب فإنه الوسيلة إلى بلوغ السعادة التى ينشدها الإنسان فى الدنيا، ولكن الحب هنا يختلف عن الجنس وليس مرادفا له، الجنس هو لذة الجسد بينما الحب هو لذة الروح، وإن شئت فقل: إنه اللذة فيهما معًا، وقد جاء على لسان هدى بطلة «الشمس التى وراء القمة»: إن علاقة الحب بين الرجل والمرأة واسعة الأبعاد

ضاربة فى أعماق الروح، علاقة نبيلة كلها شعر وموسيقى وحياة، وحتى لو كان فيها جانب جنسى فإنه يأتى عرضا نتيجة للتفاهم والود وليس أصلا ولا مقصودا لذاته كما يتصور العوام، الحب فى هذه القصة ينضج حين يأتى الطفل للدنيا ويتعهد الوالدان برعايته، وفى هذه العلاقة الثلاثية ترى الكاتبة المخرج من الانعزالية والاغتراب، الحب إذاً يعنى احترام الحياة والأحياء ومساعدة كل ما هو حى، فبهذا تتوسع حدود النفس وتقوى أواصر علاقاتها بما حولها.

-٣-

وهذه الرؤية الخاصة للوجود كترابط الكائنات وعنايتها لبعضها بعضا تختلف عن رؤى أخرى مثل نظرية دارون الذى يدعى أن كل ما فى الكون يتصارع بعضه مع بعض بلا تعاون سوى ما هو ضرورى تماما من أجل البقاء، وكذلك وجهة نظر ماركس الذى ادعى أن علاقات الأفراد ببعضهم البعض وبالكائنات الحية الأخرى إنما هى علاقات استغلال مادى بشع، هذه النظريات الشائعة هى ما تنتقده هذه القصص ضمنيا أحيانا وبصراحة فى أحيان أخرى، وهذه الرؤية الجديدة إنما هى رؤية نسائية لأن مثلها الأعلى هو علاقة الأم بطفلها الذى تضحى فى سبيله- العلاقة التى تجمع بين الرجل والمرأة، وبينها وبين الطبيعة، فى قصة «الشمس التى وراء القمة».

وإن كان بعض هذه القصص مثل «ياسمين» و«منحدر التل» و«قناديل لمندلى المقتولة»، قد نشر فى مجلة الآداب البيروتية، وأثار ضجة فى عالم الأدب إبان نشرها، وتناولها النقاد بالمدح والقدح، كل حسب رؤيته، فهى جميعا، ما نشر منها وما لم ينشر، لا تزال تحتفظ بذات الحيوية والقدرة على إدخال القارئ إلى عالم غريب قلَّ أن رسمه أحد بهذه الحساسية: عالم العراق فى الثلاثينات، فلسطين عام ١٩٤٨، وحتى النزوح إلى العصر الجاهلى فى قصتها «رحلة فى الأبعاد»، إنها جميعا تمثل رحلة أبعاد مؤنثة حول العلاقات بين المرأة وجسدها، المرأة والطبيعة، المرأة والرجل، المرأة والطفل فى قصة «الشمس التى وراء القمة».

لهذا السبب يبدو لنا أن الوقت حان لجمع هذه القصص ونشرها فى كتاب واحد يفيد منه القارئ لأن المرأة- كما نعرف- ترى ما حولها فى العالم وتحس به بطريقة تختلف كثيرا أو قليلا عن رؤية الرجل وإحساسه، وإن القارئ المهتم بقضية المرأة والأدب سيجد فى هذه القصص ثراء يصل بها إلى صف الأدب النسائى

العالمى: إذ أنها تقدم وجهة نظر نسائية معاصرة لعالم يشمل الرجل ولكنه يرتبط بالطبيعة والأطفال، بدون أى إجحاف فى حق أى من الجنسين وتعميم أحكام فردية عليهما.

وإذا كان مما ينبغى على مقدم أى كتاب أن يبدى رأيه ورؤيته بإيجاز فى محتوياته تسهيلا للقارئ وتشجيعا له على قراءته فإن هذه المجموعة مما ستختلف فى مضمونها وأغراضها وأسلوبها الآراء لاختلاف النظرة إليها بعد قراءتها أكثر من مرة باستيعاب.

ولو سأل سائل ما هى السمة الغالبة التى تتحلى بها هذه المجموعة القصصية والتى تتجلى بوضوح فى التعبير عن نفسية كاتبتها واتجاهاتها لقال كل قارئ بإمعان: إنه الحب: أولاً، حب الإنسان لأخيه الإنسان ثم حبه لسائر الحيوان وحبه لكل ما يجرى فى عروقه دم الحياة حتى النبات بل الجماد، أما ثانى السمات فهو الشعور بالاغتراب حيث بحثت عن الحب من حولها فلم تجد آثاره وثماره بين الناس وإنما رأت الظلم والجشع نتيجة البغضاء والكراهية والحسد هى النزعات الشائعة فى التعامل بين الناس.

أخيراً، نتمنى أن تنجح هذه القصص فى التواصل مع فكر القارئ وعاطفته، وأن يجد فيها ما يمتعه ويسليه، وكذلك ما هو مفيد له فكريا وروحيا، ومن الله التوفيق.

د. البراق عبدالهادى — **أبو البراق**

د. عبدالهادى رضا

الهوامش

١- هى جائزة مؤسسة البابطين للإبداع الشعرى عام ١٩٩٦.

٢- للمؤلفة رواية بعنوان ظل على القمر فى أربعة فصول وفى ٢٤٢ صفحة من القطع المتوسط مخطوط بقلمها عام ١٩٧٧

٣- من محاضرة ألقتها الأديبة فى كلية الملكة عالية فى بغداد بعنوان: «المرأة بين الطرفين السلبية والأخلاق»، وقد نشرت فى كتابها التجزيئية فى المجتمع العربى.

٤- ونحن نأسف لضياع بقية الحوار الجاهلى فى النسخة التى بين أيدينا بسبب فقدان النسخة الأصلية حيث تعرض منزل الأديبة فى بغداد للسرقة عام ١٩٩٦.

*- حيث كان الشائع الذى يتناقله العرب فى الثناء على شخص لا نظير له بين الناس هو قولهم: لا أبالك، لذا قال شاعرهم:

أعمى يقود بصيراً لا أبالكم   قد ضل من كانت العميان تهديه

ياسمين

«تحية ومحبة للصغيرة الغالية: نسرين»

عندما غادرت العراق إلى أمريكا للدراسة منذ خمس سنين، كانت قد ولدت لنا في المنزل أخت جديدة اقترح إياد الذى كان يبلغ من العمر اثنتى عشرة سنة، أن نسميها «ياسمين» تكريما لشجرة زرعها فى حديقتنا، ومن غير إياد يزرع أى شيء فى بيتنا؟ إن الحديقة معبده، وكان أبى يحب أن يسمى الطفلة سعاد لتكون أسماؤنا على التوالى وداد وإياد وسعاد وبذلك يرضى نزعة السجع التى تشيع فى بعض الأسر العراقية، غير أن أمى نصرت فكرة إياد وقد أيدتها أنا الأخرى، كان يكفى أن يرى المرء حماسة هذا الصبى العزيز واختلاع شفتيه للفكرة التى تخايله حتى يرقّ ويودّ لو حققها له.

كان فى أختى الجديدة شيء يجتذب القلب وقد أحبب أن أتريث فى بغداد وأرجئ سفرى ولو شهراً لأتعرف إليها وأتزود لفراق طويل غير أن موعد سفرى كان قد حدد، وهكذا وجدتنى ذات فجر ألوح بيدى للمرة الأخيرة إلى أبى وإياد وقد حضرا لتوديعى فى المطار، ولم يكن عمر ياسمين إذ ذاك يزيد على أسبوعين.

ماذا يصنع البعد بنا؟ إننا فى البداية نتمسك بكل ما أحضرناه معنا من الأرض القديمة التى فتحت ذراعيها وأسلمتنا للمسافات، نحن نتعلق بأشياء مثل عدد أشجار الدفلى فى حديقة الشارع أمام منزلنا وطعم الشاى الخاص الذى يصنع فى بيتنا ولا نرى له مثيلاً فى الوجود، ووجه ياسمين الصغيرة التى ملأت القلب أيّاما ثم خفت صوت بكائها وراء المحيط، إننا نطبق أكفنا على كل هذا ونقسم ألا نغفل عنه ولا ندع النسيان يسرقه منا، ولكن الحياة الجديدة تتناولنا بسرعة وتسلمنا لأصناف لا عهد لنا بها من المشاغل والظروف والوجوه وسرعان ما ننسى حتى أننا ننسى، وفى بداية السنة الثانية نشعر فجأة كم نحن بعيدون عن كل من أحببنا، وتفاجئنا الحقيقة الكبرى: لقد تغيرنا.

أربع سنوات من هذا... كيف كان يمكن لى ألا أغفل عن ياسمين؟ وكان إياد يذكرها لى فى رسائله بين الأخبار الأخرى التى تهمه: شجرة السرو التى التوى

عنقها، نخلتنا التى أحرقها البرق، شجرة التوت التى لم تعط ثمرا هوائيًا هذا العام... وياسمين التى تكبر بسرعة ويزداد ولعها بقطتنا «سيرسى» وهكذا.

وكنت أرسل إليها هدايا من الملابس واللعب بين الحين والحين وكنت أضع صورة صغيرة لها على مكتبى، غير أن هذه الومضات الخاطفة فى الصلات لم تصل ما تفصله المسافات بيننا، فما كنت أملك فى نفسى أكثر من ارتباط تقليدى بأخت لى لا أعرفها، ولم استشعر تماما ذلك الحنين الذى تبعثه فى النفس الألفة والمجاورة.

ولم يكن هذا يقلقنى، ألست راجعة إلى العراق؟ إن اسبوعًا واحدًا إلى جوارها سيجعلنا نتبادل المحبة على أتم ما تتبادلها أختان فما الداعى إلى القلق والاستعجال؟

ثم عدت إلى بغداد ذات خريف.

وفى غمرة الفرح باللقاء لم أتذكر ياسمين، وحين انصرمت الدقائق الأولى أقبل على إياد يحملها بين ذراعيه: طفلة سمراء مرهفة التقاطيع ذات جدائل سود تتهدل على كتفيها وقد ألبسوها «بنطلونا» إيطاليا أزرق يشد حول ساقيها النحيفتين بأشرطة مضفورة، كانت باختصار طفلة عذبة وقد وضعها إياد بين ذراعى قائلا فى بعض عتاب ولوم: «أراك قد نسيت ياسمين ألا تسألين عنها قط؟»

ياسمين!

منذ تلك اللحظة الأولى باتت أختى هذه شغلى الشاغل.

لقد لاح علىَّ وكأن غيابى الطويل فى أمريكا قد جمع فى نفسى كثيرا من المحبة والشوق وسرعان ما تفجرت حين عدت إلى منزلنا، أما ياسمين فقد رفضت منذ البداية أن تمنحنى صداقتها فما كدت أتناولها من إياد وأقبلها حتى راحت تدفعنى بكلتا يديها وهى تصيح بلهجة طفولية: «اذهبى... لا أريدك!» واضطرت أمى إلى أن تأخذها وتحاول إعادة الاطمئنان إليها باخبارها أننى أختها الموعودة وداد التى طالما سمعت عنها، وعندما رأت أمى خيبتى بسبب هذا الصدود غير المنتظر من أختى قالت لى ملاطفة: «إنها لا تعرفك بعد، وستألفك تدريجيًا» غير أن الأيام بدأت تكذب أمى فإن ياسمين لم تغير موقفها منى...

أما أنا فقد سلكت المسلك الطبيعى فى مثل هذه الحالة: أخت صغيرة لطيفة أقابلها أول مرة وأتعلق بها، فأروح أبذل كل جهدى للتعرف إليها والارتباط بها، وهكذا

رحت أغمرها باللعب والأشرطة والحلوى وكل ما تحب، وكانت شؤونها تلقى عناية بالغة منى، غير أن جهودى لم تزدها إلا توترًا، فكانت تحفظ مسافة دائمة بينى وبينها وتنظر إلىّ فى حذر وكأنى غريبة، وبقى قلبها الصغير مغلقًا أمام مفاتيحى كلها لا يختلج بعاطفة واحدة من عواطف الأخوة التى أتفجر أنا بها، وكان أفراد أسرتنا يتأثرون حين يرون مجهوداتى كلها تفشل في اجتذابها ففى ختام كل محاولة كنت أسمع العبارة نفسها من ياسمين ترددها فى عناد وتحد: «اذهبى... لا أريدك!».

ولم أعدم تفسيرا للموقف، رحت أقول لنفسى إن الحب الأخوى ليس معنى نظريا بالنسبة لطفلة فى الرابعة كما هو بالنسبة لنا نحن الكبار وإنما لابد له أن ينبت كما تنبت البذرة.

وقد نشأت ياسمين فى هذا المنزل طوال أربع سنين وألفت أفراده حتى القطة «سيرسى»، كانت ترى أوجههم كل صباح وتتلقى حنانهم ورعايتهم فبادلتهم الحب ورأت فيهم مملكتها الصغيرة السعيدة، ثم جاءوا بى فجأة وسألوها أن تدخلنى فى رعاياها، لماذا؟ لأننى أختها، أهذا منطق مقبول عندها؟

إن ياسمين لم تضع لى مكانا فى مملكتها قط ولم تحسب لمجيئى حسابا، وهكذا وصلت متأخرة فإذا القلب الذى انتظرت منه صفاء الأخوة قد تحول الى حصن كتبت فى مدخله كلمة «ممنوع».

***

ماذا يصنع البعد بنا؟ فى أمريكا حسبت أنه يقوم بعملية محو بطىء لما حملنا معنا من عالمنا القديم، ولم يتح لى إذ ذاك أن أدرك الجانب الأهم من صنيعه بنا، إن البعد لا ينسينا فحسب وإنما يضيف إلينا أيضا. وقد كان أول من جعلنى أفطن إلى هذه الحقيقة المهمة هو أختى العنيدة ياسمين، فإذا كانت السنوات الأربع الماضية التى قضيتها فى الخارج هى كل رصيدها من العمر فإن هذا يفسر معاملتها لى وكأننى غريبة عنها، ولكن... ما مدى ما تفصلنى هذه السنوات عن أمى مثلا؟ عن إياد؟

أنهم يحسبون أننا نكتسب كثيرا من حياتنا فى الخارج، دون أن يتخيلوا الثمن الذى ندفعه، إن حياة البعد المنفصلة هذه ليست كلها مباهج، وتكاليفها الشعورية فى الغالب باهظة، بعضنا يدفعها فى الخارج، وبعضنا يدفعها فيما بعد، إننا نعود إلى الوطن وقد تغيرنا وتكونت فى أنفسنا طبقات جديدة أجنبية الطبيعة، تترسب فى

خلاياها وجوه غير مألوفة، وأصداء عبارات من مجالس مجهولة، ورؤى أماكن بعيدة ودروب تتلوى فى مزارع تختلف عن مزراعنا، وغرف فى بنايات لا تشبه بناياتنا.

لقد عشنا ماضيا له شوارع أخرى غير شارع الرشيد، وألفنا وجوهًا لا صلة لها بوجه إياد، وعلينا الآن أن ننزع هذا الماضى من حياتنا نزعًا قاطعا، فليس من أحد هنا يشاركنا إياه، كل ماضٍ آخر لنا يستطيع أن يحيا فى حاضرنا ماعدا ماضينا الأمريكى هذا فنحن ملزمون بأن نخلعه ونرميه فى لحظة واحدة، إن أهلنا وأحباءنا ينظرون إليه فى ريبة وحذر تمامًا كما تنظر ياسمين إلىّ، إنهم يعتقدون أن علينا ألا نتغير، ويعاملوننا وكأننا لم نتغير، ويكون هذا أول ما يصدمنا ونحن ندخل المنزل ونبحث عن ارتباطاتنا القديمة، ونحاول أن نفعل ما يريدون، فننزع ماضينا من أجلهم ولكننا سرعان ما ندرك بأن هذا الماضى ليس ورقة ملصقة على سطح أنفسنا بحيث يسهل نزعة، وإذا نحن نزعناه أفلن نكون أشبه بمنزلنا الحلو هذا إذا نحن قررنا فى لحظة أن ننزع منه ياسمين؟ إن ياسمين هى المعادل النظرى لهذا التغير فى حياتى. أليس عمرها أربع سنين؟

ثم بدأ إحساس آخر أفظع ينمو فى نفسى دون أن أشخصه أو أناقشه، أترانى وحدى التى تغيرت؟ أما تغير أبواى وإياد أيضا؟ لقد تسلل الزمن بيننا وفصلنا، وياسمين التى لا تريدنى فى البيت هى عنوان هذا الفاصل فهى تجسد فى حياة أهلى «كل ما لا أعرفه، وماذا أعرف؟ كانوا يحدثوننى فى رسائلهم عما يسمونه بالأحداث الأساسية وهى عادة أتفه الأشياء»، أما الجوهر فماذا أعرف عنه؟ أربع سنوات من الصمت ثم أعود فأجد ياسمين فى الرابعة، «لا أريدك» تماما كما تصيح ياسمين؟ ولعله بدأ يصيح فعلا... أو هكذا أحسست.

***

مهما يكن فقد تعلقت بياسمين تعلقا يفوق التصور بحيث بات برودها إزائى يعكر صفائى ويشعرنى بالغربة فى بيتنا، وقد واصلت محاولاتى» لتقريب المسافة بينى وبينها، وكنت أحيانا- حين تفشل أساليبى كلها فى اكتساب صداقتها- أشعر بالضيق فأقول لها فى حنق:

- ياسمين، إنى لا أحبك، هل تسمعين؟

وكان يخيل إلى أن موجة من الانفعال تسرى فى صفحة وجهها فى هذه الحالات، وأن عينيها تختلجان لحظة ولكنها سرعان ما تتمالك وترد متحدية:

- لماذا لا تعودين إلى أمريكا إذن؟ لقد قلت لك إنك لست أختى وإننى لا أحبك.

وقد أخذت هذه المصاولات بينى وبينها تزداد يوما بعد يوم وتدخل أحيانا طوراً جديا وكانت أمى لا تخفى عجبها من أننى لم أتعلم فى الخارج أن أكون أقل عاطفية فأمتلك القدرة على إدارة المواقف بدلا من الاستسلام لها، وكانت فوق كل شىء لا تدرى كيف أكون قليلة الصبر إلى هذا الحد، وقد قالت لى مراراً إن مسألة حب الطفلة لى لا يمكن أن تعالج بهذه العصبية وإنما تتطلب شيئا من ضبط النفس ريثما تألفنى الصغيرة وتكف عن الشعور بأننى غريبة فى البيت، ولكنى بدأت أضيق بملاحظات أمى وأردها إلى «التغير» أتراني حقا غريبة هنا؟

غير أنى مع ذلك واصلت محاولاتى الودية دون أن يداخلنى اليأس من ياسمين، إنها أختى وأنا أحبها ولابد لها أن تبادلنى المحبة يوما، كنت أجيئها بلعبة بعد الظهر ثم أخاصمها على مائدة العشاء، وكان يؤذينى أشد الإيذاء أنها تتقبل اللعب وترفض الإقبال علىّ، وكم مرة احتج أبى على أننى أعكر جو المائدة بإثارة معارك كلامية مع الطفلة، وكنت أحيانا أغيظها بأن أسحب صحنها من أمامها فتحنى رأسها وتسكت رافضة الكلام أو التعليق أو حتى الاحتجاج، وكان كل هذا يضايق أمى التى بدأ صبرها يفرغ ولم تعد تدرى كيف تحل هذا الإشكال القائم فى الأسرة فلا ياسمين تحبنى ولا أنا أكف عن التعلق بها.

والحق أن الصراع بينى وبين الصغيرة كان يشبه الحرب، وكان واضحا لكل فرد فى البيت أن ياسمين تجد نوعا من اللذة فى عبارتها «اذهبى، لا أريدك»، وأما أنا فلم أعد أراها كما ينبغى أن أرى طفلة صغيرة مشاكسة وإنما تحولت فى نظرى إلى إنسان مدرك يدرى بما يصنع، باتت تلوح لى مبهمة، منيعة، وكأن سنواتها الأربع جدران قلعة حصينة تفصل بينى وبينها وتتركنى واقفة وراء الأسوار، بات عالمها يكبر ويكبر حتى يلوح لى وكأنه الدنيا، وكان يغيظنى أن الآخرين لا ينظرون جدياً إلى الموضوع كما أنظر... وقد يبتسمون و«يداهروننى»[١] مع أنى متأثرة إلى أعماق نفسى.

ولم أكن أعقد معها هدنة قط، وكثيرا ما كنت أمازحها باقتراحات مخيفة كأن أقول: «ياسمين! ما رأيك فى أن أعطيك لهذا العامل الطويل وأسأله أن يبنيك فى الجدار؟ إنك ستلوحين حلوة هناك»، أو أقترح عليها أن أربطها إلى المروحة الكهربائية فى سقف غرفتى وأتركها تدور، ولعلها كانت تدرك أن هذا مزاح، ولذلك كانت ترد ببرود وكأن مزاحى لا يستهويها: «أمى لا توافق»، وكانت أمى تعاتبنى على هذا المزاح غير الفطن مع طفلة فى الرابعة من العمر، غير أنى لم أعد أفكر فى أن أكون «فطنة»، كان برود ياسمين نحوى يغيظنى حتى أنسى أبسط القواعد، وهكذا مضت المعاكسات فى الجانبين تزداد حتى ضج أبى بالشكوى وبات يقول إنه لا يدرى حقًا أينا هى الطفلة أنا أم ياسمين؟

***

ومضت أشهر دون أن يتغير الموقف، وبقيت مملكة ياسمين مقفلة فى وجهى حتى جاء الصيف ووقع حادث مؤثر غريب لا أنساه قط.

كانت ياسمين ترفض دخول غرفتى وقد خابت محاولاتى فى هذا الصدد جميعا، وقد حدث بعد ظهر يوم حار أن دخلت غرفة أمى فوجدت الطفلة نائمة، وكان التيار الكهربائى فى المنزل قد انقطع لخلل فيه فتوقفت المروحة الكهربائية وعرقت الصغيرة عرقا شديدا لم أحتمل أن أتركها تعانيه، وقد خطر لى أن أحملها إلى غرفتى التى تتصل بجانب من الدورة الكهربائية لم ينقطع التيار فيه، وتذكرت فوراً أن ياسمين لا تحب غرفتى فليس من الحق أن أستغل نومها لأرغمها على دخولها، وقد اتهمت نفسى بأننى أستفيد من فرصة انقطاع التيار لآخذها إلى غرفتى وأسعد برؤيتها هناك ولو نائمة، غير أن وجود حجة ظاهرية تبررها مصلحة الصغيرة نفسها قد أسكتت صوت (ضميرى)، إن كل ما أريده هو راحتها، وبعد أفليس فى إمكانها أن تغادر غرفتى عندما تستيقظ؟ إنى لن أكون سجانا.

وهكذا كان، ووقع الحادث المبهم الذى لم أصل إلى تفسيرٍ مقنع له حتى اليوم، لقد كان واحدا من تلك الأحداث العابرة التى تلوح تافهة غير أنها فى الواقع ترتبط بصميم الأشياء فى حياتنا وسلوكنا، كما أنها تترك فينا انطباعا عميقا، وقد تغير مجرى حياتنا.

أذكر أن أمى لم تكن فى البيت فى تلك الظهيرة فقد صحبت أبى فى بعض الشؤون، وأحسبها لو كانت موجودة لما وافقت حتى من أجل مصلحة ياسمين، أن أخذها إلى غرفتى وهى غافية مادامت بيننا هذه الحرب، ولكن الصدف التى قررت أن يقع الحادث أبعدت أمى عن البيت، لقد أرقدت أختى على سريرى وجلست أرقبها فى غبطة، كان وجهها مكتسيًا بتلك الراحة المشرقة التى ترتسم على وجه طفل صحى نائم، وسرعان ما رحت أقرأ وقد اطمأننت إلى أن كل شىء على ما يرام، وعندما انصرفت ساعة بدأت أستطيل نومها وأتخيل أنه امتد أكثر من المعتاد، غير أننى ردعت نفسى عن إيقاظها وقررت أن أمنحها نصف ساعة أخرى، ولكن نصف ساعة أخرى لم توقظ ياسمين.. لقد استمرت نائمة.

وبدأت أضيق، أى نوم ثقيل، يا إلهى! ورحت أناديها باسمها وأمر بيدى على شعرها محاولة إيقاظها، ولكن بلا جدوى وعندما لم تتحرك بدأت أندهش فحملتها عن السرير وأجلستها على ركبتى وأنا أتوقع أن تفيق فورًا وتصيح بصوت مثقل بآثار النعاس: «دعينى.. لا أريدك» ولكن ظنى لم يتحقق وإنما مالت الصغيرة برأسها فى ارتخاء تام على كتفى وواصلت النوم، واعترانى قلق غامض عليها فجأة، ورحت أشك فى طبيعة هذا النوم الغريب، ومن ثم فقد أعدتها إلى السرير وذهبت أبحث عن إياد لآخذ رأيه فى الموضوع، وقد وجدته فى الحديقة يرش الأشجار: وعندما لخصت له القضية ابتسم ابتسامةً ذات معنى وقال دون أن يلتفت كثيرًا: «ماذا؟ ياسمين أيضا؟ لماذا لا تدعينها تنام قليلاً؟ إنها تحتاج إلى النوم»، وقد غاظنى تعليقه غير أننى قررت مع نفسى أنه ربما كان مصيبًا، فقد لعبت الطفلة كثيرًا ولعلها تحتاج إلى مزيدٍ من النوم.

وعدت إلى غرفتى أحاول القراءة من جديد على مقربة من الطفلة النائمة ومضت عشر دقائق أخرى ثم لحظت شيئا أعاد إلى القلق، لقد راحت حركة غريبة تختلج على جفنيها المطبقين، وكأن البؤبؤين خلفهما يتحركان حركة دائرية، وجسست كفها فإذا هى باردة كالثلج، ولم أعد أتردد، إن الصغيرة مريضة ومن الحماقة أن أردع قلقى، ورحت أحاول إيقاظها من جديد واستعملت كل أسلوب فلم أنجح.

وأخيرًا حملتها فى اضطراب وغادرت غرفتى إلى ردهة البيت وهناك لقينا إياد، وعندما رآها مرتخية على ذراعى لاح على وجهه قلق حاول أن يكتمه وتقدم نحوى بلا تعليق، وتناولها بين ذراعيه وجلس على أقرب كرسيٍ وراح يلاطفها محاولا إيقاظها.

ولكن محاولاته لم تأت بنتيجة: لقد همس باسمها، لقد داعب جدائلها، لقد هزها من كتفها قليلا، لقد أجلسها.. مددها... سدى، إن ياسمين نائمة نوما غريبا يشبه الموت وهى ترفض أن تشعر بوجودنا، وسواء عندها أأرقدناها أم أجلسناها، وشعرت بألم عاصف يأخذ بنفسى، وخنقتنى دموع ترفض أن تتحدر ولم أعد أحسن التفكير، ألم يكن الأجدر بى أن أدير قرص التليفون واستدعى طبيب الأسرة؟ وقد كان إياد أكثر جلداً منى فوضعها على ركبتى ونهض يستدعى أقرب طبيب، وفى طريقه إلى الباب تطلع إلى وجهى وحين رأى شحوبى قال لى فى رفق: «لا تخافى أظنها مصابة بإغماء».

لا تخافى! أيحسبنى خائفة؟ إنى أوشك أن أجن، لقد وقع لها هذا لأننى أخذتها إلى غرفتى وإذا حدث لها شىء فسأكون أنا المسئولة، أنا التى أحبها كل هذا الحب.

كانت الدقائق العشر التالية أهول لحظات حياتى وقد وتَّر الانفعال الشديد خيالى فراحت صورٌ شتى تتلاحق أمام عينى فى انتظام، وبرزت إلى سطح ذاكرتى حادثة صغيرة من طفولتى كان النسيان قد غلفها فى ثناياه سنين طويلة، فلم أتذكرها إلا فى تلك اللحظة الحرجة، تلك الدمية التى اشتروها لى وأنا صغيرةٌ جدا، وكانت تتحرك بواسطة نابض فى داخلها، وفيما أنا ألعب بها وأرقب حركاتها توقف النابض فهمدت فجأة، لقد أحسست برهبةٍ غامضة تجتاح نفسى وكأننى قتلت إنسانا ولم أفهم كيف وقفت الدمية فرحت أبكى صارخة فى هلعٍ وأقبلت أمى على صراخى فوجدتنى فى حال من الرعب يرثى لها، ماذا جاء بهذا الحادث إلى ذاكرتى؟ وتطلعت إلى ياسمين الشاحبة شحوب الموتى وأحسست بالشعور القديم عينه، الحياة التى همدت وتوقفت حركتها بين يدى، أترى كابوس طفولتى قد تحقق؟ إنها ليست دمية هذه المرة وإنما هى أحب الناس وأعزهم، وانبجست دموعى وراحت تتحدر.

ولاح لى وجودها على ركبتى مؤلما.. لقد كانت ترفض أن أحملها عندما كانت مملوءة بحرارة الحياة فلأهنأ الآن بها وهى هامدة زرقاء الشفتين، لقد كنت من الأنانية بحيث آليت أن أنال محبتها حتى لو كلفنى ذلك أن أخونها وهى نائمة فأسرقها إلى غرفتى، ألا يجوز أنها مرهفة الحس بحيث تمرض حين ترغم هكذا؟ ألا يجوز أنها تموت بإرادة خفية لا تفسرها تحليلاتى التى أظنها مفتاح كل لغز؟ أترانى حسبت أن النائم لا يشعر بما حوله؟ أو ليس محتملا أن تكون شعرت بأنها فى غرفتى فتمردت بهذا الشىء، الإغماء أو الموت أو ما لا أدرى؟

ويقيت الوساوس تأكلنى ولم يبد على الطفلة أى لونٍ فى ألوان الحياة، وفى هذه اللحظة سمعت صوت أمى فأسرعت نحوها وقد لمع فى قلبى أمل عظيم، إنها أمى، أمها ولابد أن تنقذها، إذا كان حبى أنا لا يقوى على إيقاظها فلا ريب فى أن حب أمى أقوى، وما كادت أمى ترانا حتى تغير وجهها وأدركت بإحساسها أن شيئا خاصا قد وقع، ومازلت أذكر الرنة الغريبة فى صوتها وهى تسأل: «مالها؟» وجاء جوابى فى صوت متوسل لا تفسر عبارتى نبرة البكاء فيه: «إنها نائمة....» ثم غصصت.

أكان وجود أمى هو التأثير الفعلى فى أن الصغيرة بدأت تعود للحياة؟ لقد راحت تتنفس تنفسا عميقا أولاً، ومالبث حتى استحال إلى تنهدات طويلة ونشيج محزن وآهات استمرت لدقائق. ثم فاجأتنا بأن فتحت عينيها الواسعتين وراحت تحدق فينا وكأنها لا تعرف أيًا منا، وأخيرًا راحت تحدق فى الفرا غ فوق كتف أمى تحديقا مليًا، ومالبثت أن صرخت صرخة عالية طويلة ودفعت أمى وبدأت تقف وتنظر إلى أعلى مواصلة الصراخ، وفى هذه اللحظة العصيبة انهار هدوء أمى وصاحت «طفلتى تموت إركضى واستدعى الطبيب» وركضت حافية إلى حيث التليفون وعندما بلغته وقفت جامدة لا أدرى ما أصنع إنها تموت إذن،... وكان جسمى يرتعش وذهنى فارغًا.

وفى هذه اللحظة دخل إياد يصحبه طبيب من جيراننا فى الحى، وأفاقت ياسمين تماما بعد نصف ساعة وقد أخبرنا الطبيب أنها كانت مصابة بنوبة صرع.

وأما أنا فقد شعرت بإعياء شديد وانقباض فانسحبت إلى غرفتى وأغلقت بابها من الداخل، لم يكن فى وسعى أن أحلل شعورى غير أننى كنت أعانى فى داخل نفسى من شيءٍ ما، شيءٌ لا أستطيع تشخيصه ولا أظننى مررت به من قبل، لقد وضعت رأسى على مكتبى وبكيت دقائق دون أن أدرى لماذا تماما، ولم أدر أيضا كيف غفوت وأنا فى وضعى غير المريح ذاك، ولكننى حلمت..

كان المكان كبيرًا شاسعًا بمحطة قطارٍ أمريكية مما يوجد فى المدن الكبيرة، وكانت معى حقائب ثقيلة، كثيرة، ثم أقبل إنسان لم أميزه فى الحلم ووقف يكلمنى دقائق، وحين ذهب والتفت لم أجد حقائبى، كان مكانها فارغًا حين نظرت ولسبب ما أخافنى هذا الفرا غ، ولاح معارضا للمكان الذى كانت تملؤه حقائبى العديدة، ورحت أبحث فى المحطة عن حقائبى، أصعد سلالم وأهبط أخرى، سلالم فى دوائر كابوسية الطبيعة، وكنت أرى حقائبى من بعيد كل مرة فأثق من أننى سأصلها بمجرد أن أدور

حول التواءة السلم، ولكن الدرجات كانت تنتهى فجأةً بجدار يبزغ من الفراغ وينتصب أمامى، أو يسلمنى السلم إلى انحناءةٍ لولبيةٍ هابطة تجعل حقائبى أبعد مما ظننت، ثم أنتهى إلى قاعة انتظار ويقف فى طريقى حمال زنجى طيب فيدلنى بلطف على حقائبى ولكنى حين أذهب إليها عبر السلالم أفقدها فى اللحظة الأخيرة، ثم راحت الجدران تضيق وتتعاكس، والممرات تتعقد وتطول والسلالم تشتبك وأنا لا أصل إلى أى مكان قط، وكان المكان مملوءًا بالناس وكانوا يدلوننى مبتسمين على الطريق ويساعدوننى فلا يجدى هذا حتى فرغ صبرى ورحت أتصبب عرقا ولم أعد أستطيع الكلام، ثم دوى شىء هائل وكأن قطارين قد اصطدما، واستفقت.

كان كابوسا ولا شك بسبب التواء عنقى وأنا نائمة على المكتب.

غير أن البكاء والنوم أعادا إلىَّ شيئا من الهدوء وصفاء الذهن، وفى الدقائق التالية واجهت نفسى مواجهة حقة وقد بزغ أمامى إدراك من ذلك الصنف الذى يغير الحياة أحيانا، إن القضية قد أصبحت واضحة، أنا مولعة بأختى وهى لا تطيقنى، وقد بلغت الأمور نهايتها العظمى هذا المساء، وبات على أن أنسحب فوراً قبل فوات الأوان، لا معاكسات منذ اليوم ولا حلوى ولا دمى، لا محاولات لإدخالها غرفتى، ألم يثبت لى بعد أن الصرع أهون عليها من صحبتى؟

وماذا بعد؟ هل يسرنى حقا أن أرغمها إرغامًا على أن تحبنى؟ وما قيمة أخوة لا تنبثق انبثاق الأزهار حين تمس كؤوسها حرارة الشمس؟ لقد رأيت ياسمين أول مرة فامتلأت بها نفسى وفاضت وتدفقت فلماذا لم تمتلئ نفسها بى قط؟ لا ريب فى أن أخوتى المبسوطة الذراعين كانت تتجه إلى ثلج وأنا لا أدرى، إن ياسمين هذه، على عذوبتها وجمالها، مرمر جامد لا تحركه صداقتى، وسدى أحاول أن أعتصر قطرة حنان من هذه الصخرة.

أنا عاطفية؟ جائز، هذا ما تقوله أمى على الأقل، أم ترانى لا أحسن معاملة هذه الطفلة الغريبة الأطوار؟ لقد استنفدت الوسائل كلها وها أنا أدرك أنها عقدة مستحيلة ليس فى يدى أنا حلها.. إنها حاجز مستعص لا أستطيع أن أتخطاه، أشبه بذلك الجدار الأصم الذى يبزغ من الفراغ فى أعماق الحلم.

وحين اقتنعت بأن فهم ياسمين شىء مستحيل بدأت أشعر بالهدوء، إنه ولا ريب شىء مريح أن نعلم أن مفتاح الأشياء المستعصية إنما يكمن خارج حدود إرادتنا

وجهدنا، واللحظة التى نصل فيها إلى هذا الإدراك هى التى تحررنا من سطوة تلك الأشياء ومن طغيانها وتأثيرها فينا، وهكذا بدأت أحس أننى استقل عن ياسمين وخيل إلى أن فى إمكانى أن افترض أنها غير موجودة فى المنزل وكأنها لم تولد قط.

وما كدت أصل إلى هذه النقطة حتى شعرت بالسكينة تهبط وتبسط جناحها على روحى، إن فى وسعى الآن أن أبتسم، إنى حرة.

***

وهكذا بدأت فى حياتى المنزلية فترة جديدة، فلم أعد أقترب من ياسمين أو أكلمها لغير ضرورة محتومة، وكان هذا صعبا فى الأيام الأولى فقد ألفت أن أنشغل بها بحيث عز علىّ أن أبعدها عن تفكيرى فجأة، غير أنى واصلت هذا الفطام النفسى الصارم ورفضت أن أتساهل مع نفسى، وما لبث الألم حتى بدأ يخف ويسير نحو التلاشى، وأما ياسمين فلم يبد عليها أن أى شىء قد تغير فى دنياها، على العكس لقد باتت أوفر صحةً ومرحًا، ولاح عليها أنها مرتاحة لا ينقصها شىء ومضى أسبوعان..

وقد حدث فى هذه الفترة أن صبية عزيزة من أقاربنا قد ابتلعت، خلال نوبة ضحك دبوسًا كانت تلعب به فى فمها، وما لبث الفحص الشعاعى حتى كشف عن نتيجةٍ غريبة، وإذا الدبوس قد استقر فى رئتها اليسرى وبدأ التنفس يصبح مؤلما، واستدعى الأمر عملية دقيقة تجرى فى لندن فورا.

ولم يكن أهل الفتاة يحسنون الإنجليزية فوقعوا فى إشكال وقصدونى يرجون فى إلحاح أن أصحبهم إلى إنجلترا لإجراء العملية، وجمعت حقيبتى الصغيرة على عجل ووجدتنى بعد يومين فى مطار بغداد بصحبة الفتاة وأمها.

وحين أزف الوداع ووصلت إلى ياسمين ترددت: هل أقبِّلها كما أقبل الآخرين؟ وتذكرت حادث الصرع فردعت نفسى واكتفيت بأن أسلم عليها بعبارة صغيرة ثم أستدير متأثرة أكاد أبكى، إنها أختى على كل حال، ومن السخف أن أعاملها هكذا فى لحظة وداع، ومن يدرى؟ لعلنا لن نلتقى ثانيةً قط؟ ولم ترد ياسمين على تحيتى وإنما أخفت وجهها الصغير فى كتف أمى ولم ترفعه حتى غابت عن بصرى.

لم تطل إقامتى فى لندن أكثر من شهرين، فقد نجحت العملية التى أجريت فور وصولنا، بعد إجراء الفحوص الأولية وبتنا نرقب المريضة تشفى يوما بعد يوم وهو أمرٌ

ترك لنا مجالا للتفكير فى الشؤون الأخرى الأقل أهمية، وكان إياد يكتب إليّ مرتين فى كل أسبوع وقد لفتت أخبار ياسمين نظرى، كان يخبرنى أنها باتت قليلة النشاط لا تتحرك كثيرا ولا تقبل على الأكل بشهية كما اعتادت، وسرعان ما ظهرت عليها أعراض الحصبة، وكانت إصابتها شديدة وحين شفيت أصبحت كثيرة البكاء شديدة الإلحاح على الأشياء الصغيرة حتى عجزت أمى عن إعادة الإشراق القديم إليها.

وكانت هذه الأنباء تؤلمنى وتقلقنى فأود لو كنت فى بغداد لأساعد بشىء٦٤٧ ما على إدخال الفرح إلى نفسها، وقد أدركت إدراكا عارضا أن صوتها وهى تردد عبارتها الثابته «اذهبى لا أريدك» كان ألطف من هذا الصمت الموحش فى شرفة المستشفى الوطنى بلندن، ولم يخطر لى قط أن الطفلة مستوحشة من غيابى عن المنزل وأن وحشتها تبلغ هذا الحد، فقد رأيت من صدودها ونفورها ما جعلنى لا أحلم مطلقا أن تودنى يوما، لقد بات الوصول إلى القمر فى نظرى أقرب منالاً من أن نكون أنا وهى أختين.

وفى ذات صباح تلقيت رسالة كبيرة من أمى وجدت فيها تفصيلا لأنباء هزتنى ولاحت لى غير معقولة، لقد بدأت ياسمين تسأل عنى وتتخذ غيابى ذريعة لمواصلة البكاء، والإلحاح على طلب الأشياء الممنوعة عنها، ثم انفجرت ذات صباح وقالت بلهجة عصبية إنها لا تحب أحداً فى البيت بمقدار ما تحبنى أنا، مَن أمى؟ مَن أبى؟ مَن إياد؟ مَن (سيرسى)؟ وفى الأيام التالية باتت تسأل بلا انقطاع عن موعد عودتى إلى المنزل، ثم سألت فى تفجر طفولى رائع أن يكتبوا إلى ويخبرونى أنها تحبنى أشد الحب وتريد أن أعود إلى البيت...

أى وقع قد كان لهذه الرسالة فى نفسى: لقد وددت لو طوى الأسبوعان المتبقيان من إقامتى فى لندن لأعود وأرى بنفسى معنى أن نكون أنا وياسمين على صفاء، لقد عشت معها فى صراع مستمر تسعة أشهر من أجل أن تحس بأننى أختها وها هى أخيراً تتفجر هذا التفجر الرائع.

***

فى المطار يوم عودتى، كان وجه ياسمين أول وجه لمحته وراء السياج بين المستقبلين، وتقدمت منها وتهيبت أن أندفع وأحملها، وعندما ناديتها باسمها أخفت وجهها فى كتف أمى التى كانت تحملها- تماماً كما فعلت يوم سفرى- وقال لها إياد

في انفعال: «ياسمين! ها هي وداد قد عادت كما أردت... سلّمي عليها». ولم يُجد هذا معها، ولم ترفع رأسها، ووجفت نفسي، إنها مازالت تنفر مني ولابد أن يكونوا خدعوني، ولكن لا، لقد عيل صبر إياد فتناولها بقوة من أمي وأسلمني إياها، ولم تمانع ولكنها أخفت وجهها في كتفي وأبت أن ترفعه أو تقول لي أيّ شيء، على أنني لمحت طرف ابتسامة على صفحة وجهها، وانتبهت فجأة إلى أنها- لأول مرة منذ عرفتها- لم تصح «اذهبي لا أريدك» وبدأت أهدأ وأطمئن، ألم أعرف بعد أن أصغر الأشياء وأبسطها تعني بالنسبة لهذة الصغيرة القوية الشخصية أكبر المعاني؟

لقد حملتها وركضت بها في المطار نحو الباب، نحو البيت وقد نسيت حقائبي كليا. ولم أخجل من سخف منظري وأنا أحمل هذه الطفلة وأركض وفي المكان كثير ممن يعرفونني.

(١٩٥٨)

الهوامش

(١) (يداهر) باللغة البغدادية يشاكس عامداً في محبة ودونما غرض سيء.

ظفائر السمراء عالية

قال الصغير أسعد وهو يصفِّق فى مرح:

- يا أولاد، يا بنات، أمى غير موجودة والبيت خالٍ، فلماذا لا نباشر فى البحث عن الكنز؟

وسقطت كلمة الكنز على الصغار سقوط المطر على شجرات عطشى، وتعالت الأصوات من كل جهة:

- الكنز، الكنز، هيا نبحث عنه.

وصفقوا جميعا إلا ندى فقد وقفت حائرة تحدق فى أوجه رفقائها من الأقرباء، أحست دون أن تدرى لماذا، أن قلبها قد انقبض، وتساءلت فى نفسها: أتراها رهبة هذا البيت الكبير المتمادى فى القدم، بزواياه المظلمة، وأقبائه وأواوينه؟ هذا البيت الذي يزرع الكآبة فى نفسها دونَ أن تُشخِّص مبعثها؟ بيت العائلة هذا الغريب الغامض الذى تجوبه الملائكة، والذى طالما سمعت عنه الحكايات المثيرة؟ وقالت لنفسها: «الكنز؟ وأين سنبحث عنه؟ ومن قال إن له أى وجود؟» ورأت نفسها تعبر عن أفكارها بصوت مسموع:

- جمال! لا تشترك معهم فى هذا العبث الصبيانى، أنا أظن أن هذا الكنز أسطورة جميلة يكفينا أن نستمتع بقصتها فى ليالى الشتاء وليس أكثر.

وخطا جمال نحو ندى أقرب أفراد الزمرة إلى نفسه وقال

- متشائمةٌ على العادة يا ندى، لقد سمعت أبوى وعماتى يقولون مراراً عديدة إن فى هذا البيت كنزا لا يعرف أحد موضعه وقد تحدر من الأجداد، وفى وسعنا نحن أن نبحث عنه، ومن يدريك أننا لن نكون الذين نعثر عليه؟ وردت عليه مجيبة:

- إنهم يقولون أشياء كثيرة، منها مثلا إن فى هذا البيت ملكًا صالحًا، كلكم تعرفون هذه القصة طبعًا.

وسأل مجدى مندهشا:

- ملكٌ صالح؟ عجيب، من قال هذا؟ أنا لم أسمع به قط حكاية الكنز سمعتها مراراً، فمن يقول بوجود ملك صالح؟ اتجهت الأنظار إلى ندى وساد صمت إذ اندفعت تقول، وفى صوتها رعشةٌ خفيفةٌ لم يلاحظها الصغار:

- طبعا هناك ملكٌ صالح، لقد قصت علىَّ عمتى فهيمة مراراً أنها رأته، كان يخرج من «البيتونة» أقصد الواحدة التى تنامون فيها صيفا يا مجدى، وهذا الملك لا يخرج إلا وقت الغروب، قالت عمتى إنه طويل القامة مشرق الوجه ينبعث من جبينه نور ويرتدى عمامة وجبة نظيفة، يخرج ويأتى إلى حوض الماء ويتوضأ، حتى إذا لاحظ أن عمتى قد رأته، خفض وجهه إلى الأرض وأسرع بالانصراف.

وصاح مجدى:

- كلام خرافة يا ندى، هل تصدقين هذا؟

- وأنت؟ إذا كنت لا تصدقه، فلماذا تصدق حكاية الكنز؟ كانت ندى فى أعماقها تخاف هذا الملك الصالح، ولم تكن فى الواقع تجرؤ على رفض تصديق ظهوره، وتذكرت عشرات المرات التى كان يرعبها أن تسير وحدها فى المنزل الكبير عند الغروب فإذا سقطت ورقة جافة من أشجار النارنج فى وسط الدار أجفلت وتلفتت ظانةً أنها خطى الملك الصالح الخفيفة الهادئة وهى تتبعها.

وصاح الصغير أسعد:

- بالله عليكم، دعونا من هذا الملك الصالح، إن فى هذا البيت كنزاً فلنبحث عنه، تصوروا أية سعادة سيحس بها أبى إذا ما عثرنا على كل ذلك الذهب وتلك المجوهرات ووضعناها بين يديه!

صفق الأولاد كلهم: أشرف وجمال ومجدى وخولة وإسماعيل وعبدالكريم وإنعام، إلا ندى فقد انكمشت وأحست بالكآبة تعتريها ثانية، دون أن تدرى من أين تطلع هذه الكآبة، كانت تحس دائمًا أن بيتهم هذا تسرى فيه روح خفية، ربما كان جو القدم ورهبة الأجداد الذين سكنوه هو الذى يرعشها، فهى تستوحش كلما هبط المساء، وراح يخيل إليها أن الغرف تقذفها بالظلمات المسكونة، وقد اعتادت أن تبتعد فى سيرها عن الجدران كأن لتلك الجدران نفسا حية، كان سلوك ندى نحو كل ما فى هذا المنزل ضرباً من الخشوع الطفولى المبهم الذى تحار فيه هى نفسها.

وصاح أشرف، أكبرهم، وهو يصفق بيديه مرتين:

- هيا، هيا، مالكم تقفون ولا تتحركون؟ إلى المطبخ أولاً، فأنا أظن أنه أفضل مكان يفكر الأجداد أن يخفوا كنوزهم فيه.

وعاودت ندى الرعدة، المطبخ! أهو مطبخ يا إلهى أم قبوٌ مظلم كبير يبنى فيه العنكبوت؟ كان امتداده المتطاول يبدو لها بلا نهاية فهو شاسع ومخيف، وطالما تساءلت ندى: لماذا أراده الجد الأعلى طويلا هكذا؟ كل ما تعلم أنها تخاف المرور أمام هذا المطبخ فى الليل وترتعش وترتعد وتجرى، أما الأولاد الآخرون فاندفعوا فى ضجيج إلى المطبخ، نزلوا السلم قفزاً وركضًا، ونزلت ندى فى آخرهم ثم تجمعوا أمام تلك الفوهة الرهيبة ووقفوا جامدين لا يتحركون، لم يكن أحد منهم يريد الاعتراف بأنه يتوجس خيفة من دخول المطبخ الذى هجرته العائلة منذ زمن بعيد فلا أحد يطبخ فيه وإنما يستعملون غرفة فى الطابق الثانى فى مكانه، وانبرت خولة المنكِّتة المرحة دائما فقالت وهى تضحك:

- يا أولاد: كم من أفعى ناعمة ممدودة اللسان تختبىء فى هذا المطبخ، وإذا ما توغلتم بعيداً فى ظلماته فستجدون فى استقبالكم والترحيب بكم سبع عقارب.

وهتف عبدالكريم أخوها بصوته الطفولى:

- أنت تمزحين يا خولة، ولكن تذكرى كم عقرباً قد لدغ خالتى فهيمة فى هذا المطبخ.

عند هذا تقدم أخوهما إسماعيل الذى ألفه كلهم جريئًا مقدامًا مقتحمًا لا يخشى شيئًا مطلقًا، فضلا عن أنه عنصر الفكاهة والمرح بينهم دائما، ذلك على الرغم من كآبة غريبة تكمن فى تقاطيع وجهه الأسمر الشديد السمرة، صعد إسماعيل على درج السلم فصار مشرفا على المجموعة كلها وصاح بلهجة خطابية فخمة:

- أيها الإخوان! الظلام أمامكم، والعقارب والحيات وراءكم فأين المفر؟ أما والله إنه لابد من الوصول إلى هذا الكنز العظيم، وسأكون أول من يدخل المطبخ، فمن شاء أن يتبعنى فليتبعنى.

قال ذلك وقفز إلى الأرض وشق طريقه بين المجموعة ركضًا ودخل المطبخ واندفعوا كلهم وراءه إلا ندى التى بقيت واقفة وقالت لنفسها: ليس هذا أول مسلك غريب من إسماعيل ولعله إنما يدخل المطبخ بحثًا عن العقارب التى يغرم بها، فكم من

مرة ضبطناه صامتًا وحيدًا وقد أدخل سبابته فى أى ثقب يجده فى جدران هذا المنزل العتيق، وسأله: يا إسماعيل، لماذا لا تشاركنا الحديث؟ فيرد دون أن يضحك إنه يبحث عن العقارب، ما ترى سر ولعه بالعقارب؟ ولماذا كان هو الوحيد بيننا الذى اهتم عندما سمع أن قشور الباذنجان لو تركت فى علبة مغلقة شهرًا تولدت منها العقارب، فقد قام بإجراء التجربة وانتظرها شهرًا وفتح العلبة وكان حزنه بالغًا عندما لم يجد أية عقارب.

صاحت خولة من أعماق الظلمات فى المطبخ:

- ندى! لماذا لا تدخلين معنا هنا؟ تعالى ولا تخافى.

وتقدمت ندى بحذر وخطت إلى داخل المطبخ، ولم تر أولاً أى شيء لشدة الظلام، وعندما ألفت عيناها العتمة رأت إسماعيل يحرك طستا كبيرا صدئا مملوءًا بالتراب والأحجار.

وقال أسعد:

- انتبهوا، ربما كان الكنز مدفونًا تحت هذه الأحجار، وهذا القدر المدور الكبير ماذا فيه يا ترى؟

ووجدت ندى أنها أصبحت ترى بوضوح فتبصر كل الأشياء العتيقة المكدسة فى الجزء المظلم من المطبخ مما قد خلفه أجداد لا علم لأحد بهم ولا بتفاصيل حياتهم، وشعرت ندى من جديد بإحساس غريب هو مزيج من الخشوع والدهشة والكآبة والحيرة أمام المجهول، خيل إليها أن هذه الأوانى المعدنية والحجرية والفخارية تنطق بلغة لا تفهمها، وكان يبدو لها أن ليس لأحد الحق فى أن يلمسها، إن لهذه الأشياء مالكين وإن كانوا قد ذهبوا ولم يعد لهم حضور، وأحست ندى أول مرة فى حياتها بمعنى ذهاب الإنسان وزواله، وإلى أين رحل هؤلاء الأجداد الذين خلفوا أشياءهم الصامته هذه؟ إنهم قد ماتوا جميعًا، ماتوا يا ندى، وحتى كنزهم المزعوم تركوه وحللنا نحن مكانهم وامتلكنا أشياءهم، وشعرت البنت الصغيرة بأن جسمها اقشعر وأن الحزن تسرب إلى نفسها.

وخلال ذلك كان الأقارب الصغار قد قلبوا أشياء كثيرة فى المطبخ بعد أن رقدت ساكنة عددًا غير معلوم من السنين، وعندما لم يجدوا شيئًا قال مجدى:

- يا إخوان! لا أظن جدنا الحاج عطا يخفى ذهبًا هنا، لعله دفنه فى سرداب السنّ؟

وعند هذا الاسم الأخير صدرت من الصغار كلهم شهقات خوف وهمهمات، وقال جمال:

- إذا كان الكنز «هناك» فلا أمل لنا، فلم يعرف قط أن دخل هذا السرداب أحد منذ أربعين سنة، قالت أمي مراراً إن العمة مريم قد أقفلت السرداب وأخفت مفتاحه لأن زوجها المسكين قد مات من الرعب فيه، ومنذ ذلك التاريخ البعيد لم يعد أحد يقترب منه.

وصاح إسماعيل مستهزئاً:

- هراء.. أنا لا أخاف وعندى الاستعداد الكامل لاقتحامه فوراً.

وظهر الرعب على وجه أخته خولة وقالت وهى تشهق:

- إسماعيل! إنك لمجنون، والله لو فعلتها لأخبرن أبى.

إنك لن تخرج حياً من سرداب السنّ.

وقال جمال وكأنه يريد أن يقفل باب المناقشة:

- لا تتخاصموا يا جماعة، فالسرداب على كل حالٍ مقفل، وأنا فى الحق لا أعتقد أن جدّى أخفى كنزه هناك، ما رأيكم لو صعدنا إلى غرفة العمة زكية للبحث فيها؟

وهتف مجدى على عجل بلهجة قاطعة وهو ينفض يده من تراب «طاسة» مدورة كانت فى يديه:

- لا، لا، لا كنز هناك، وأفضل مكان للبحث هو «كبشكان» العمة فهيمة.

- لا هذا ولا ذاك، أقصد الواحد المهجور الذى لم نره يفتح قط دائما نرى من نافذته خيوط العنكبوت ونسمع عنه الأقاصيص، وردُ أشرف:

- كلا، لو كان فيه كنز لما بقى مقفلاً كل هذه السنين، يا جماعة، لا أظن أجدادنا يخفون كنوزهم فى هذه الأماكن المهجورة، فلنبحث فى الغرف المأهولة، أظن غرفة نوم أمى مكان يوضع فيه الذهب، لعلنا لو حركنا السجادة فيها لوجدنا تحتها علامة تدلنا على مكان الكنز؟ إن هذه السجادة تنتمى إلى القرن التاسع عشر ونحن الآن فى عام ١٩٣٢

وقال جمال محتجاً:

- ولكن أمى ترفعها وتنظفها وتعيد فرشها كل شتاء.

- صحيح ما تقول، غير أن أمى مثل سائر الكبار لا تلاحظ العلامات التى قد تكون على الأرض، ونحن الصغار أكثر ملاحظة وأدق رؤية، هيا بنا إلى غرفة أمى الكنوز يكتشفها الصغار الأذكياء.

ولاح أن الجميع اقتنعوا، ولعلهم وجدوا فى هذا الحل مهرباً مما يجزعون منه وهو دخول الغرف المهجورة التى ينبعث منها غبار القدم وتعشش فيها عناكب المجهول، تلك الزوايا الموحشة المقفلة المليئة بأشياء لم يستعملها أحد منذ عشرات السنين، مهما يكن، فقد اندفعوا كلهم صاعدين إلى حيث غرفة النوم الكبيرة.

ولم يكن فى هذه الغرفة ما يخيف، غرفة واسعة مفروشة جدرانها منقوشة نقوشاً قديمة جميلة لا حد لدقتها وروعة ألوانها، ويتصدرها سرير الأبوين العالى الكبير، وعلى كل جدار منها، عند السقف، آية قرآنية مكتوبة بالخط الثلثى مثل «إنا فتحنا لك فتحا مبينا» ومثل «ادخلوها بسلام آمنين»، وتحف بالغرفة «روازين» ملونة بالنقوش، وكانت ندى تتذكر كلما رأت هذه الروازين المستطيلة تلك الليالى الجميلة التى كانت تضاء فيها بالشموع الكثيرة، وفى أعماق الليل يوقظ الكبار الأولاد للاحتفال بلحظة (دوران السنة) أو عيد النوروز، كانت هذه الليالى ترتبط فى ذاكرة ندى برائحة الكافور المحترق مع لهب الشموع، كما تقترن بخشخشة النقود، لأن الأهل كانوا يضعون فى يد كل صغير وصغيرة قروشاً قليلة ويسألونهم أن يحركونها فترن وتهسهس وهو أمر يبعث على التفاؤل، راجين أن تعطيهم السنة القادمة نقوداً كثيرة تنقذ الأسرة من العوز والعسر اللذين تعانى منهما فى هذا البيت البالى الكبير.

وراح الصغار الملهوفون يبحثون فى خبايا «الروازين» وتحت السجادة العتيقة وتحت السرير، صارت الغرفة كأنها خلية نحل فالكل يتحرك ويبحث وصاحت إنعام الصغيرة شقيقة ندى: «هذا هو الكنز، أنظروا» والتفوا حولها فوجدوا ورقة بالية تلف شيئاً ما، وأمسكوا أنفاسهم وفتحوها بأيد منفعلة فإذا فيها قطعة قماش قديمة تحتفظ بها أم أشرف تذكاراً من والدتها المتوفاة، وقال عبدالكريم الصغير:

- قلبى يحدثنى أن هذا الكنز لن يكون إلا فى «الأرسى» هيا بنا إلى هناك.

واندفعت الموجة الصبيانية كالريح الهوجاء، وبدأوا يقلبون كل شىء فى هذا «الأرسى»... لم يجدوا شيئًا، وصاح أشرف- يا جماعة، هذه الفجوة الكبيرة الواطئة فى الجدار.. ألا تلفت النظر؟ فكروا، ما الهدف من وجودها هنا؟ ولماذا بناها الأجداد منخفضة هكذا؟ ولم كانت فارغة؟ ما رأيكم أن أدخل فيها وأبحث؟

قال مجدى متحمسًا:

- إن سريرى يغطيها، هل نسحبه؟ وهتف جمال:

- طبعًا نسحبه، والحقيقة إن وجود هذه الفجوة الكبيرة غريب مع أنه لم يسبق أن لفت نظرنا أبدًا.

وتعاونوا فى اندفاع محموم وجروا السرير الحديد، وقفز أشرف فى الفجوة ولامس رأسه سقفها وهتف وصوته يأتى مختنقًا:

- يا أولاد، يا بنات، إن فى السقف فتحة غريبة جدًا لم يسبق لنا أن اكتشفناها مطلقًا، هل ترون أن أدخل يدى فيها لأرى ما بداخلها؟ وصاحت خولة وهى جادة هذه المرة:

- احذر يا أشرف، لعل فيها عقربًا.

وانتهرها أخوها إسماعيل:

- يالك من جبانة، إنك لا تفكرين إلا فى العقارب والرعب يملك نفسك، هل نضيع الكنز خوفًا من عقرب؟ إذا لم تمد يدك يا أشرف فأنا مستعد أن أفعل ذلك بدلك وسكت أشرف لحظات ولاح أنه أدخل رأسه فى الفتحة وأمسك الآخرون أنفاسهم وفجأة قال وصوته يأتى من بعيد.

- أرى شيئًا كبيرًا كالصخرة فى الداخل، انتظروا لابد من أن أُدخل يدى وأسحبه... يا إلهى... ما هذا؟ إنها صرة ضخمة فيها أشياء ثقيلة، ألا تسمعون؟ إنها تخشخش.

جاءت أصوات مختلفة: اسحبها يا أشرف، جرها بيدك، أسرع يا أشرف ماذا تنتظر؟ وأجاب أشرف:

- إنها ثقيلة وبعيدة عن متناول يدى، صبرًا. ها. بدأت تتحرك من مكانها. آه... آ... يا الله!

وفجأة أخرج يده وفيها صرة كبيرة من قماش فخم مخطط ولكنه بالى الألوان من طول القدم، وتخاطفتها الأيدى المشتاقة وسرعان ما حملوها إلى السرير، وراحت الأيدى تتسابق فى فك العقد والأربطة حتى انفتحت الصرة وشهق الجميع ووقفوا مصعوقين مبهورين ساكتين وخدودهم تشتعل وعيونهم تومض بأشعة خاطفة، وكان أسعد أول من صاح:

- الذهب، الكنز، عثرنا على الكنز.

لقد لمعت أمام الأعين المندهشة غير المصدقة مجموعة من القلائد الذهبية المحلاة باللؤلؤ، والخواتم ذات الفصوص الياقوت والأسورة، والزناديات، والخلاخيل الفضة المزينة بالشذر الأزرق، والظفائر، كان كل ذلك من الذهب الخالص. ذهب، ذهب كثير ومجوهرات تخطف البصر.

وحين زال أثر المفاجأة الأولى علا الضجيج بينهم وراح أسعد يرقص ويغنى.

وجدنا الكنز، وجدنا الكنز.

وقال أشرف:

- انظروا، ما أجمل هذا السوار، أنه محلى بفصوص الشذر الزرقاء.

أما خولة فقد حملت فى يدها مجموعة من الظفائر الذهبية وهتفت مبهورة محمرة الوجه:

- يا الله! ما هذه؟ إنى لم أر لها شبيهًا، من ترى كان يلبسها؟ وكيف تُلبس؟ وأين؟

وكانت ندى قد رأت مثلها عند سيدةٍ جارة للأسرة قالت إن زوجها أهداها لها عند زواجهما، وتذكرت أنه كان لهذه السيدة شعرٌ أشقر طويل، وقالت ندى لابنة عمتها خولة:

- هذه ظفائر تعلق بالشعر كل منها تجدل مع جديلة لبنت لها شعر مسترسل، ومن أعماق القلب هتفت خولة:

- يا إلهى، كم كنت أتمنى أن يكون لى شعر سبط طويل لألبسها، ومع قصر شعرها حاولت تعليق إحدى الظفائر برأسها فسقطت من يدها على الأرض.

واختلجت ندى ورجعت إلى الوراء خطوة، قالت لنفسها:

- فظيع أن تلهو خولة وتسقط الظفيرة على الأرض، إنها ولا ريب ظفائر جدتنا الحلوة عالية، وأعانتها هذه الظفائر على أن ترسم للجدة الغامضة الجميلة صورة شعرية، فهى فى ذروة شبابها النضير، تتمخطر فى هذا المنزل، وقد تدلت فى شعرها الأسود المسترسل هذه الظفائر الذهبية الباهرة، وعلى العادة ارتفعت ندى بخيالاتها الصبيانية إلى آفاق روحية عالية، فقد كانت الجدة عالية لدى ندى، المثل الأعلى للجمال والغموض والوداعة والسمو إلى مالا تدركه الصبيّة بسنواتها العشر.

وطالما حلمت بها فى الليالى الطويلة وهى مستلقية على ظهرها مفتوحة العينين، طالما تجسمت عالية أمام خيالها شابةً سمراء هندية مثل أمها، صغيرة الفم مدورة الوجه طويلة الشعر تلمع عيناها بسواد لا مثيل له كان فيها، فى خيال ندى، سحر الهند بغاباتها وجبالها وغموض البحر بأمواجه الزرقاء اللانهائية، لأن السمراء عالية، كما تروى الأقاصيص العائلية التى سمعتها ندى من العمات الكبيرات، قد جاءت من البحر، ولكم كانت ندى تتعطش إلى رؤيتها، طالما سألت عنها الكبار فى الأسرة وجلست طويلا تتسقط أخبارها فى ليالى الشتاء وكانت تتحرق إلى رؤية ثوب من ثيابها الموشاة بالألوان الجميلة الساخنة القادمة من الهند.

وصاحت خولة:

- ندى، كيف تسرحين بذهنك ولا ترين جمال الظفيرة على شعرى؟ وبلهجة حالمة معاتبة همست ندى وصوتها مبحوح من الانفعال:

- اتركيها، لا تمسّى قداستها، إنها ولا شك ظفائر جدتنا عالية.

فلقد كان لها شعر أسود طويل منسدل على كتفها، وكان هذا الذهب يلائم وجهها الأسمر ويعطيه إشراقا وبريقًا.

ضحكت خولة وقالت:

- يا بنت خالى، إنك لا تنتهين من أحلامك بجدتنا عالية.

وفجأة مدت خولة كفيها وأمسكت بينهما وجه ندى وهزته عدة مرات وضحكت وهتفت:

- أين تسبحين؟ فى أى ملكوت؟ لقد كانت حبيبتك جدتنا عالية يرحمها الله عجوزًا شمطاء ملحاحًا، ولو عاشت بضع عشرة سنة أخرى لأدركْتها أنت نفسك ورأيت غضون وجهها الذابل وانحناء ظهرها وارتعاش يديها.

قالت هذا وقهقهت، واستفز ذلك ندى وجعل وجهها يحمر وتصيح:

- وهل رأيتها أنت لتقولى هذا؟ تذكرى أنك أصغر منى عامًا، ألقى هذه الظفائر، ألقيها بالله عليك يا خولة، إنها يجب ألا تلمس.

خلال ذلك كان «الأرسى» فى هرج ومرج، كل صبى وصبية يحمل فى يديه قطعة ذهب ويهتف بحماسةٍ حينًا، ويهدأ حينًا، كانوا جميعا فى هستريا من الذهول والفرح، وجوههم مبهورة محمرة وهم يتصايحون ويدورون فى «الأرسى» الصغير، وأخيرًا قال جمال:

- اسمعوا يا أولاد، يجب أن نتعقل وندرك ما حصل، إن هذا الكنز كان -كما قال أبى مرارًا- ضائعًا مفقودًا منذ سبعين عاما أو أكثر، وقد كان جدى الحاج عطا نفسه يتحدث عن وجوده فى البيت، وقد يئس آباؤنا وأمهاتنا من البحث عنه، ونحن اليوم قد عثرنا عليه، عثرنا عليه، أتفهمون معنى هذا؟

وعاد أسعد إلى الرقص المضحك وقال:

- اعترفوا جميعًا بأننى أنا الذى اقترح عليكم البحث عنه، الفضل لى، الفضل لى، الفضل لى.

وتوقف عن الرقص والغناء وقال:

- تذكروا أن أمى ستعطينى مكافأة كبيرة عندما تحضر.

وهتف أشرف:

- هراء يا صغير، أنا الجدير بالمكافأة لأننى الذى استخرج الكنز من الحائط، وبيدى هاتين سحبت الصرة وأسلمتكم إياها.

فالفضل لى لا لك.

وانبرى عبدالكريم وصاح محتجًا:

- أما كنت أنا من اقترح عليكم البحث هنا فى هذا الأرسى؟ أنتم قد تخبطتم طويلا فى المطبخ وغرفة عمتى أم أشرف، ولولا فكرتى هذه لكنتم الآن أمواتًا فى سرداب السن.

قال ذلك وضحك بصوت عال ثم دق على صدره وصاح:

- الفضل لى، أنا عبدالكريم.

وعلى العادة كان المعتدل هو جمال الذى راح يقول:

- يا جماعتنا، لا تتنازعوا، الفضل لنا كلنا بمجموعنا، وسيكافئنا أهلنا مكافأة كبيرة، هاتوا قطع الكنز كلها وأعيدوها إلى الصرة، ولنجلس جميعنا فى حراسة ثروتنا العظيمة هذه، إن اللصوص قد يداهموننا ويسرقون كنزنا كما تعلمون.

وجلسوا على الأسرَّة جميعا، وراحوا يهزون أرجلهم المدلاة فى انفعال وانتقلت ندى إلى عالم الحلم، لعل جدتها عالية غاضبة الآن، تطل فى ضيق من عالم الموت، إنهم قد ابتذلوا ظفائرها التى رقدت آمنة فى مخبأها كل هذه السنين، ثم خطر لندى، ماذا لو ظهرت هذه الجدة الجميلة الليلة فى المنزل كما كان يظهر الملك الصالح والتقطت ظفائرها ومضت...؟ يا الله... ليتها تدعنى أراها لحظة واحدة.

وسأل أشرف وهو يفكر:

- ماذا ترى سيصنع أبى عندما نضع بين يديه هذا الكنز الليلة؟

تراه سيحقق فكرة معمل الثلج الذى يحلم بإنشائه؟

أما جمال فقد تساءل:

- وهل يصح أن تبيع العائلة هذه القطع التذكارية البديعة؟

ووجدت ندى فى هذا السؤال تشجيعا لها على الكلام الذى كانت تخشاه، فإن الآخرين يعاكسونها لأنها حالمة وغير عملية، ولكن عبارة جمال شجعتها فقالت:

- مستحيل أن يبيعوها. إن فيها عطر الماضى الذى عاشه أجدادنا.

من يدرينا أن هذه الحلى لم تجئ من الهند؟

ولم يفوِّت مجدى الفرصة وضحك وقال:

- رجعنا إلى خيالات ندى، قال من الهند، لعلك أيضا تتوهمين أنها كانت مع والد جدتى عندما غرقت به السفينة فى المحيط الهندى وهى فى رأيى قصة أسطورية ولا حقيقة لها، يا أولاد! هل تصدقونها؟

وانبرى أشرف يردّ بقوة:

- إنها ليست قصة خيالية، لقد غرقت به السفينة حقًّا وتعلق بخشبة عائمة مدة عشر ساعات، حتى انتشلته سفينة أخرى وحملته إلى الهند، هذه أشياء نادرة الحدوث ولكنها ليست مستحيلة.

سخر مجدى وأزاح بيده خصلة شعر متدلية على جبينه، وأكد ثانية أن هذه خرافة لا تصدَّق، أما ندى فعاودها الإحساس بأن تاريخ العائلة مليء بالأسرار، وهاهم قد تركوا لأحفادهم هذا البيت وهو كله معميات وطلاسم قالت لنفسها:

- إننا نسكنه منذ ولدنا ومع ذلك لا نعرف عنه إلا القليل، هناك غرف كثيرة وكبشكانات مغلقة منذ زمن بعيد، وكأنها الغرفة رقم أربعين فى تلك القصة من ألف ليلة حيث يعلقون الفتيات الجميلات من أهداب عيونهن، وهناك سرداب السن الرهيب الذى لا نعرف عنه إلا أنه شديد العمق تحت الأرض وقد مات فيه زوج العمة مريم من الرعب، وكلما مررنا به زلزلنا الخوف، وأحيانا نطل من الكوة الصغيرة التى نصبوها فى أعلاه، فلا نرى إلا الظلمات المخيفة، لا شيء غيرها.

وفى هذه اللحظة سمعوا الباب يقرع، وانتفض الكل كأن شيئًا مثيرًا قد وقع، وقفز جمال راكضًا وصاح:

- إنها أمى، جاءت أمى.

واندفع الجمع كله نحو الباب، ولم تتحرك ندى، وعندما خلا المكان اقتربت من الكنز ووقفت خاشعة أمامه، كانت تريد أن تبكى، لا تدرى لماذا؟ ومدت يدها لتلمس الذهب ولكنها سحبتها مرتعدة، كان هناك شئ يبعث التهيُّب فى نفسها ويمنعها من اللمس، وبدأت قطرات من الدمع تترقرق فى أهدابها وبكت بالفعل كعادتها كلما انفعلت، وخجلت من دموعها ومسحتها قبل أن يندفع الجمع عائداً إلى الغرفة وصاح مجدى:

- حسنًا فعلت يا ندى كيف تركنا الكنز وركضنا كلنا؟ إنك كنت الحارسة ولكن ماذا كنت تفعلين؟

وقالت خولة وهى تغمز بعينها:-

- تحلم بجدتها المحبوبة عالية، وتتخيل الظفائر الذهب متدليةً من شعرها الأسود الطويل.

وسألت ندى ومازالت الدموع فى أهدابها:

- ولكن أين جدتى؟ ألم تجئ؟

وأجابها جمال:

- أمى؟ لا. إنه بائع النفط طرق الباب، وبهذه المناسبة، هل ترون من الحكمة أن نفاجئ أمى بالخبر؟ أم الأحسن أن نتفق على خطة؟

قال إسماعيل:

- بل المفاجأة، المفاجأة. ما لكم لا تحبون المغامرات يا بنى قومى؟

إنى أحب أن أرى كيف سيكون وجهها عندما نباغتها بأننا قد عثرنا على الكنز المفقود منذ مائة عام.

وراحوا يتدارسون الموقف، وأصر أشرف وجمال وخولة على أن الأوفق التريث فى نقل النبأ العظيم إلى أم أشرف عندما تعود وأخيرا تنازل إسماعيل عن إصراره ووافق الكل على الخطة.

ولكن أم أشرف عندما جاءت ودخلت المنزل رأت الكل واقفين فى الممر أمام باب البيت. ولعلها رأت الانفعالات المتوهجة فى خدودهم، واللمعان الحار فى عيونهم فقد اعترتها الحيرة وسألت:

- يا أولاد، مالكم؟ إن هناك شيئًا تخفونه عنى قولوا ماذا حدث؟ واندفعوا كلهم يتكلمون معًا.

- لا شىء يا أمى،... عمتى ليس من شىء مهم... جدتى لقد كنا نلعب... ادخلى يا أمى، ادخلى. إسماعيل، دعها تمر.

كانت العبارات متقطعة، انفعالية، مبهورة، كان الكل يتحركون ويتراكضون حول أم أشرف، وصعدت إلى غرفتها فدخلوا وراءها بمجموعهم، كانوا يجرون خلفها وأمامها عبر الممرات و«الطارمات» وتوقفت عن المسير، والتفتت إليهم وقالت بخوف:

- يا شياطين! هناك شيء مهم تخفونه عنى قولوا ماذا؟ إنى قلقة.

وصاح أسعد باندفاع جارف:

- أمى، لقد عثرنا على الكنز.

وأيده عبدالكريم:

- أجل يا عمتى والله لقد وجدناه، الكنز الذى تبحثون عنه منذ ثمانين سنة.

وتصايح الباقون بلهجة غاضبة مؤنبة:

- أسعد، عبدالكريم، ما هذا السخف؟ ألم نتفق على عدم إخبارها؟

أما أم أشرف فقد شحب وجهها وصاحت بلهجة شكوى تدل على حزن له ماضٍ طويل:

- أى كنز يا أبالسة؟ وهل فى هذا البيت البالى كنوز متبقية؟ إنهم لم يتركوا لنا إلا الجدران العتيقة والغرف المقفلة المملوءة بالأحجار لا شك فى أنكم تدبرون لى مأزقًا بهذا الذى تقولونه، ماذا تراكم فعلتم فى غيابى؟ أخبرونى فوراً.

قال جمال:

- لا تجزعى يا أمى واستريحى، إنك قد لا تصدقين ما نقول ولكنه الحقيقة، لقد عثرنا على الكنز الذى تبحث عنه العائلة.

عند هذا قالت أمه:

- هراء، هراء، فليس فى هذا البيت كنوز.

وقال أشرف:

- أنت لا تصدقين لطول اليأس، ولكن تعالى معنا يا أمى إلى الأرسى لترى الذهب بنفسك.

صاحت الأم وهى تشهق:

- ذهب؟ أتقولون ذهب؟ يا ويلى إن كان ما تقولونه حقًا.

تعالوا وأرونى.

واندفعت أم أشرف مسرعة والأولاد يجرون ويتراكضون حولها فى انفعال شدد وترتفع الهتافات:

- قف، إسماعيل، أنا أريها إياه... كلا دعوا الأمر لى،... أسعد، لا تسبقنى، أنا أكبر منك سنًا... عمتى، انتظرى حتى نخرجه من المخبأ.

وكان أشرف أول من أخرج الصرة من تحت السرير، ثم قلب كل ما فيها من ذهب على الفراش. عند هذا سقطت أم أشرف على السرير وصاحت فى انزعاج واضح:

- كنز يا سذج؟ ويحكم لما صنعتم، إن هذه القطع الذهبية أمانة عندى أعطتنى إياها أم خليل لأحفظها لها خوفًا من اللصوص فى منطقتهم، وما كان يخطر لى أبدًا أنكم ستعثرون عليها أما إنكم لشياطين.

ولكن أم أشرف بدأت، بعد زوال المفاجأة، ترى الجانب المضحك من الموضوع فراحت تضحك وتضحك وتداعب الصغار، كانت تمازحهم وتلاطفهم فلا يستجيبون، لقد غمرتهم خيبة حزينة على الحلم الباهر الذى تساقط ترابًا، إنهم إذن لم يجدوا الكنز فيا ضياع الأمانى والأفراح، يا فرحة لم تتم، وإذن فليس هناك مستقبل من الغنى والثروة للأسرة، وسرعان ما أدركت أم أشرف إحساس هؤلاء الصغار، ومرارة الواقع الذى اصطدموا به، فامتلأ قلبها عطفًا عليهم وقالت:

- يا أحبابى، يا أعزائى، لا تصدقوا أن فى هذا العصر كنوزًا، كان ذلك فى قصص ألف ليلة وليلة، وما من ثروات مدفونة فى بيتكم البالى هذا، وحتى لو تألمتم وحزنتم فلابد لكم أن تجابهوا الواقع، نحن فقراء وليست لنا كنوز.

ولكن الأولاد واصلوا كآبتهم وصمتهم، واستمروا جالسين على الأسرة وعلامات القنوط واضحة فى حركاتهم كلها، حتى أرجلهم المتدلية لم تعد تتحرك.

وتسللت ندى من الأرسى إلى الخارج حيث «الطارمة» الواسعة المطلة على باحة

المنزل كان الغروب قد بدأ يظلم وأحسّت الصبية بحاجة إلى البكاء المرّ وبالفعل راحت تبكى. هى أيضًا خابت كما خابوا ولكنّها تعلم أن خيبتها تختلف عن خيبة الآخرين، فهى قد فقدت الحلم الذي عاشت تحلم به: سرّ واحد من أسرار هذا البيت الغامض، الغريب، المجهول. ظفيرة واحدة من ظفائر الحبيبة عالية، لقد امتلأت أمسيتها بهذه الظفائر وأعطتها كنوز السر، وفتحت لها عوالم مسحورة، نوافذ تطل على بحار الأحلام.

•

وإذا جدتها أم أشرف تجىء وتكسر الغصن الأخضرفى قسوة بالغة، إنها قد أغلقت نافذة المجهول، يا إلهى، لماذا تخيب الأحلام هكذا دائمًا؟ لماذا؟ لماذا؟

بدأ الظلام يحلك فى باحة المنزل، ولاحت شجرات النارنج راكدة راكدة لا حركة على أغصانها، وصارت اللواوين والمطبخ والحمام المهجور تقذف ظلامًا مخيفًا، وشعرت ندى أنها تحتاج إلى جمال الذى يكبرها بعامٍ واحد، من بين الصغار فهو الوحيد الذى يفهمها وفى لحظةٍ استجاب الله لرغبتها وجاء جمال ووقف إلى جوارها وقال:

- ندى! إن من السخف أن نجزع لما حصل.

كان يحاول أن يسترجع ذاته ويعين ابنة أخته العزيزة على العودة إلى الواقع، وأدركت ندى أنهما لن يستطيعا أن يزيحا الظل من نفسيهما هذا المساء، وكانت فى هذا الإدراك أكثر واقعيةً منه.

وشهدهما الليل الجديد يجلسان كئيبين على الدكة الخشبية القائمة فى أول الأرسى، صغيرين، حائرين يفكران أول مرة فى حياتهما أن الحياة قد تكون مرارة خالصة أحيانا، عندما يتكسر الحلم إلى عشرين شظية.

واستمر الصغيران صامتين، ومرّت الظلمة وداعبت رأسيهما.

كانت صامتة هى الأخرى مثل جمال، مثل ندى، مثل البيت الكبير الغامض كله.

ومرّت نسمة باردة حركت غصنًا فى شجرة النارنج فسقطت نارنجة كبيرة على الأرض. ثم ساد صمت كامل.

(١٩٧٤)

منحدر التل

كنا متجمعين فى الغرفة الكبرى، أبى ملتف بعباءته وبيده مسبحته يلعب بحباتها ويردد بين الحين والحين:

- لا حول ولا قوة إلا بالله.

ومن بعيد كانت تأتينا أصوات رصاص متناثر يشتد حينًا ثم يخفت، فعلى حدود قريتنا يربض اليهود، وقد بدأ حديث الرحيل والجلاء يصبح جديًا بالنسبة لنا لأول مَرة أصبحت جدران بيتنا تبدو لى وكأنها تصمت وتبرد وتدير وجهها عنى... يجب أن نرحل عن قريتنا قرية أبى وقرية عامر وسمية وهدى، نرحل إلى مستقبل مبهم تخفيه الظلال، يؤكد ذلك لنا صوت ابن عمتى البدين كمال وقد عاد منذ دقائق يلهث من قرب الحدود، وأقسم لنا أقساما مغلظة أنه شهد بعينيه سعيد البستانى العجوز قتيلاً هو وابنته فاطمة أبشع قتلة، ثم قال لنا بانفعال إن الجيران يجمعون الثمين فى مقتنياتهم ويرحلون، وسرعان ما سوف تخلو القرية فلابد لنا أن نتخلى عن كل أمل فى البقاء، وخطر لى أن كمال يكذب على عادته، فما ألفنا منه الصدق إلا نادراً، غير أن الرصاص الذى كان ينثال فى الظلمات كذّب أملى هذا، وارتفع صوت أبى فى لهجة إذعان وتسليم:

- لابد من الرحيل إذن، سمية، هيئى لكل منا بطانية ووسادة فقد نضطر إلى أن ننام فى الحقول، ورأيت وجه أختى سمية يشحب ولكنها لم تتكلم، المشكلة دائما مشكلة أختى الصغرى هدى التى صاحت بلهجة متأججة

- بابا، أو حقًا؟ هل سنرحل..؟

وأجابها ابن عمتى بلهجة قاطعة وصريحة:

- طبعا ترحلون، لا مفرّ من ذلك، إن القرية مكشوفة جنوبًا، وفى مساء الغد- على أبعد تقدير- لن يمكن لكم أن تغادروا لأن هذا البيت سيكون فى أيدى اليهود وانهارت أعصاب هدى وارتمت فى حضنى باكية بصوت عال، وشعرت بأننى أريد أن أبكى معها أحرّ بكاء، غير أننى صررتُ بأسنانى ورحت أربت على كتفها ونظرت فى وجه كمال وتمنيت لو أنه كان يكذب علينا هذه المرة أيضًا، فهل نترك قريتنا، مسقط

رؤوسنا بيتنا الحلو الصغير وكرومنا المتعرشة على النوافذ العتيقة؟ وأصحاني شهيق هدى وارتعاشها، أختى التى ستتشرد وهى فى الثالثة عشرة.

وقالت سمية فجأة وقد أفاقت من المفاجأة وانتصبت بثباتها المألوف:-

- بطانية ووسادة لكل واحد، وأنت يا كمال؟ أتذهب معنا؟

كلا، كمال لا يريد أن يذهب، إنه يريد أن يقاتل، وعجبت له فى نفسى، ما الذى يربط مثله إلى قريتنا؟ لقد كان طوال حياته إنسانًا هوائيا عابثا، مروّج إشاعات، وخالق مشاحنات، وما كان فيه شئ يُحَب إلا قلبه الطيب وحنانه الفائض، فكيف ترى انقلب جنديًا غيورا على فلسطين كلها؟ أما إنها لمعجزة، لقد هذبته المأساة على شكل مذهل.

وجاء أخى عامر وجلس إلى جوارى وأخذ بيد هدى، ولاح فى صوته جفاف رغم ولعه الشديد بهدى:

- عزيزتي، يجب أن تكونى كبيرة وتكفى عن البكاء، إن أمامنا الليلة سيرًا طويلاً على الأقدام ولابد لك من الشجاعة.

ولكن هدى زادت نشيجا وكررت السؤال بصوت أعلى:

- ولكن هل نرحل حقًا؟ أنترك بيتنا

وفى هذه اللحظة بدأ أبى يبكى وينتحب، إن هناك شيئا لا يحتمل فى بكاء رجل شيخ، ونهض عامر وغادر الغرفة على عجل، أما هدى فسكتت عن بكائها وركضت إلى الغرفة المجاورة وجاءت أبى بكوب ماء، وهدأت القاعة بدخول سمية وهى تحمل مجموعة من البطانيات والوسائد، ألقتها فى وسط الغرفة، ذلك وجه الواقع يطل علينا، ولابد لنا أن نحدق فيه ونسكت عواطفنا، ونهضت لأساعد سمية علي ربط الأشياء بحبل، واعترض كمال:-

- لا تربطيها، إن كلا منكم سيحمل بطانيته ووسادته.

- وصاحت هدى بانفعال:

- والفرس؟ ديدى؟ هل نتركها هنا؟

وتلكأت ثم أضافت:-

- لليهود؟ إنهم سيقتلونها بقنابلهم

قالت ذلك ثم ارتمت على كتف أبى وعادت إلى النشيج، وربت أبى على رأسها وقال لها وهو يبكى معها:

- لا يا غاليتى، سوف تأخذين ديدى معك.

وسألت سمية متى نبدأ الرحيل؟ فأجاب كمال إننا ننتظر صافرة الإنذار فقد حددت السلطة العربية نقطة على الحدود إذا تخطاها العدو وجب على السكان العرب أن يرحلوا، وساد الصمت دقائق وابتعد كل منا عن الآخر مسافات، وجلست سمية صامتة لا يبدو عليها أى شىء، ماذا تراها ستفعل بكتبها العديدة؟ إننا ندرى بأنها أعز شىء لديها، وليس فى وسعها أن تحمل منها شيئا، ولكنى لم أجرؤ على سؤالها خوفا من أن نبكى كلنا فماذا نترك من بيتنا وماذا ندع؟ كل ما هو لنا الآن من ذكريات وأشياء سوف يغيب عنا مدة لا نعرفها، لعلنا سنغيب شهرا؟ سنة؟ لعل أشياءنا ستصبح ملكا لسوانا؟ وفى مثل هذه الساعة من مساء الغد ستكون غرفتنا هذه باردة يدوسها غرباء لم نفتح لهم الباب ولم نبادلهم قط أى شىء وأدرت رأسى وتمنيت لو أن هدى عادت إلى البكاء لعل الغرفة تكون ملكا لى لحظات أخرى، إنما نمتلك غرفنا وبيوتنا لأن أصوات أهلنا تتردد فيها، ولو بالبكاء والعويل، وحين يتبدد الصوت تصبح الجدران موحشة وتطردنا من الجنة.

وفجأة خطف فى نفسى شعاع، من قال إننا سنرحل؟ ألا يجوز أن يتغير الموقف فجأة؟ إن صافرة الإنذار هذه قد لا تنطلق قط، ومن يدرى أن نجدة ما من الجيوش العربية لن تأتى لتحمى قريتنا؟ أما يقال إن الجيش المصرى يرابط جنوبياً على مسافة خمسين كيلو متر؟

قاطعتنى ضجة مفاجئة خارج بابنا، وصوت عامر يرتفع بينها، وقبل أن أتبين أى شىء قفزت هدى كالغزال وهى تصيح:

- جاء سمير ونادرة

وقبل أن ينجلى الموضوع قال أبى متشائما وهو يضرب بيديه على ركبتيه:

- يا إلهى، ولدى وأسرته يجيئوننا لاجئين.

وكان ذلك حقا، لقد جاءونا من القرى المجاورة التى كنا نحسبها آمنة، وسرعان ما أخبرنا سمير أن العدو أحرق مزرعتهم وأنهم تركوها ولم يستطيعوا إنقاذ الفرسين والبقرات الثلاث فكان صياحها وهلعها يقطع نياط القلب، والتفتنا فجأة إلى باسم الصغير، ابن أخى، وكان واقفا عند الباب بانكسار فلم يألف أن يأتينا ولا نطير فرحًا برؤيته، وأسرعت إليه وحملته على ركبتى فرأيت فى وجهه خوفا مستجيرا فرحت ألاطفة وأحاول جهد طاقتى أن أنسيه المشاهد المحزنة التى رآها وكنت أحسب أن صياح الحيوانات قد آلمه فهو طفلٌ حساسٌ جدا عادةً غير أن هلعه كان ينبع من جهة ثانية:

- سعاد، هل تخافين من ابن آوى؟

- إنه حيوان مزعج يا عزيزى، ولكنا يجب ألا نخاف منه وقد قالت: على عجل وبلهجة قاطعة:

- إنى أخاف منه، بابا يقول إنه يأتى أحيانا إلى حوض الماء فى مزرعتنا ويشرب، وعندما يعوى وأسمعه أخاف، أُخفى رأسى تحت الوسادة.

كان يتكلم بفزع، وخطر لى أن رعبه من صياح البقرات المسكينة التى حاصرتها النيران قد تحول إلى ذكريات خوفه من ابن آوى فالأطفال يمزجون بين ذكرياتهم وعواطفهم وكأن الوجود يبدو لهم أكبر من أن ينقسم إلى تفاصيل، وتذكرت حادثًا من طفولتى عندما احترق صديقى جهاد وراح يركض فى صحن الدار وثيابه تشتعل فاستولى علىَّ الرعب ورحت أبكى وأصرخ حذائى، حذائى سيحترق». هذا عين ما يقع الآن لصغيرنا باسم، وفجأة قال سمير:

- على كل حال، لقد أخبرنى الجنود العرب على الحدود أن العدو قد تراجع مسافة عن هذه القرية

وحدثت ضجة بيننا وأحطنا به نسأل، يا إلهى، إذن كان ذلك الشعاع الذى لمع فى قلبى صادقا؟ إذن لن نرحل عن قريتنا، والليلة على الأقل سأنام فى غرفتنا أنا وهدى، وسألمس وسادتى بخدى وأرى عريش العنب من النافذة، ويصهل الفرس ويبدد السكون بصوته المألوف، وأسمع ديكنا يوقِّت بحرارة وحماسة ساعات الليل البطيئة،

ولاحظنا فجأة أن الرصاص قد انقطع فقوى ذلك آمالنا وأسند فرحنا، ومر بنا الخفير ويشرنا بانسحاب الجيش اليهودى وعندما سألناه عن مصدر الخبر قال إن الناس كلهم يتحدثون به، وفجأة رحت أنا أبكى أول مرة وتدحرجت دموع حارة غزيرة على وجهى فنهضت وفتحت النافذة لأتنفس بحرية، فرأيت القمر مشرقا وبساتين البرتقال مغرقة بفيض من الضياء.

نَصُفَ الليل، وكمال ينصرف إلى منزله المجاور طالبا إلينا أن ننام لننال قسطًا من الراحة بعد كل تلك الانفعالات، وفى غرفتى قلت لنفسى إن قريتنا مازالت ملكا لنا، ومن النافذة التى تطل على الساحة الخلفية رأيت هدى، أختى الحبيبة تتسلل لتطمئن على راحة فرسها المحبوبة ديدى، ونام الآخرون إلا سميه التى تقع غرفتها هى وعامر فوق غرفتى، فقد بقيت أسمعها تتحرك وكأنها تقوم بعمل متواصل، وطرق باب غرفتى وأطل عامر برأسه وفى يده فرشاة الأسنان:

- سعاد. لقد انداح العدو حقًا، جاء الخفير الآن وأعلمنى بذلك.

وسألته أن يطلب إلى سميه أن تنام، ثم أطفأت الضوء وسقطت فى غفوة عميقة مطمئنة.

****

كان صوتًا موحشًا طويل النبرة يقطع السكون ويتكرر، وأفقت من نومى فزعة وسمعت نقرًا عصبيا على زجاج النافذة: «سعاد، سعاد، استيقظى»

وفركتُ عينى ومددت يدى إلى زر الكهراء وأشعلته، ثم فتحت النافذة القائمة إلى جوار سريرى:

- سمية، ماذا حدث؟

وسمعت صوتها يرتعش

- إنها صافرة الإنذار.

ولم أفهم أول وهلة، وتبلد إحساسى وذهنى، صافرة الإنذار؟ من أجل ماذا؟ ولكنى تذكرت بعد لحظة، وأدركت أننا سنرحل ولم ألق أية أسئلة وإنما نهضت فورا ورحت أغير ثيابى، لاح الرحيل الآن طبيعيا ومعقولا، ورأيت بعين الخيال قافلتنا تتسلق

التلال الموحشة المجاورة، وأهمني أمر أبي الشيخ فحرت كيف سيسير تلك المسيرة الطويلة، وجاء عامر راكضا وصاح بي:

– هل انتهيت؟ أين هدى؟ إن الوقت ضيق والرصاص يقترب.

ثم ذهب على عجل كما جاء، كنت أعمل بسرعة ولكن حزني كان بطيئا يتبع مقياسا آخر، وسقطت عيني على مختلف الأشياء في غرفتنا، كل ما جمعته منذ طفولتي وأعطيته من نفسي وذاكرتي، لا! هذا ليس لي ولست أملك أكثر من البطانية والوسادة، إن علي أن أساعد في حمل طفلي أخي فهما أثمن من كل شيء يُحمل.

ثم عادت صافرة الإنذار تصرخ صراخا مفزعا أشد مما صرخت أولاً، واختلط بها دوي رصاص وقنابل وأحسست بقشعريرة باردة تسري في ظهري، ولاح لي السؤال بليدا: لماذا يأتي اليهود ويأخذون أرضنا وبيوتنا في أعماق الليل؟

وجاءت هدى وهي تحمل أسامة الابن الأصغر لأخي.

كانت مبتسمة، عالية الروح، وكأن دُنو ساعة المحذور قد أزال دموعها، وسألت إن كان هناك ما تساعدني به فأرسلتها إلى نادرة زوجة أخي، لقد آثرت أن أكون وحيدة لحظات قبل أن نرحل، ولم آخذ من غرفتي إلا قرآنا ذهبيا ذا سلسلة كانت أمي قد أهدتني إياه في آخر سنة من حياتها، فشددته حول عنقي وغادرت الغرفة بعد أن أطفأت الضوء، ووقفت في الباب وتساءلت: هل أقفلها؟ وكأنني نسيت أنها لم تعد ملكي ولكني أخيرا أقفلتها، كانت الأكرة باردة جدا وقد تراكمت رطوبة الليل عليها، وشعرت وأنا أغلق الباب أنني أقفل قفل فلسطين كلها وأقف مطرودة من الجنة، وألصقت خدي المشتعل بالخشب البارد، وتحدرت عبرات ساخنة على وجهي وسالت في عنقي ودخلت في سلسلة القرآن وداخلني شوق مفاجئ إلى أمي التي ماتت من عشر سنين وسمعت نفسي أبكي وأكرر: «ماما... ماما...» وارتفع صوت خطوات خفيفة سريعة خلفي فالتفت، ذلك باسم الصغير وقد ارتدى ملابسه كاملة وأقبل عليَّ:

– سعاد، لماذا تقفين هكذا؟

كان صوته دافئا، مملوءاً بالحنان ترى أيستشعر طفل عمره أربع سنوات ألم الرحيل؟ وانحنيت وحملته بين ذراعي وأنا أشعر أن مجيئه في تلكم اللحظة كان عناية إلهية، أو كأن أمي تستجيب لهتافي، وحين شعر بدموعي على وجهه لاحت نظرة خوف عليه وسألني متردداً:

- لماذا تبكين؟

ولم أجد شيئا أرد به فقلت له:

- لأننى يا عزيزى هنا وحدى.

فما كان منه إلا أن طوقنى بذراعيه الصغيرتين وهتف:

- ولكننى جئت إليك، إننى أحبك.

وأخرجت المفتاح من الباب وسرت وبقى باسم ساكتا ونحن نخترق القسم الخارجى من المنزل وقلت لنفسى إن كل الأشياء التى سنتركها هنا هينة ما دام هذا الصغير سالما آمنا ومادمنا أحياء جميعا لم يقتل منا أحد والحمد لله، إن على الآن أن أحرص على سلامة هذا الصغير البرىء الذى لا يدرى على حافة أى مستقبل مظلم يقف الليلة ونحن نغادر وطننا هاربين، ورأيت أهلى متجمعين فى الظلام ينتظروننى.. كان كل منهم يحمل بطانية ووسادة تحت ذراعه، وقد جاء كمال مودعا ومساعدا، كان الفرس مسرجًا وقد حملوا عليه بعض الطعام والماء وملابس للصغيرين، وأنزلت باسم إلى الأرض وقال أبى مصدرا أوامره على عادته:

- تعاونوا على حمل الأشياء ولا تثقلوا الفرس، سمير، أنت سوف تحمل باسم.

وانبرى باسم وقال بلهجة عصبية محتجة:

- وأنا ماذا سأحمل يا جدى؟

لقد أصر على أن يحمل شيئا ما هو أيضا، وكنا ندرى أنه عنيد والوقت ضيق، فقررنا أن ننزل عند رغبته، واقترحت أمه أن يحمل فرسه الخشبى الصغير، ولكنه رفض ذلك بإباء وأراد أن يحمل شيئا نافعا يساعدنا به.. وسرعان ما صاح.

- عرفت يا ماما، سأحمل زجاجة أسامة، ألن نسقيه الحليب عندما يجوع فى الطريق؟

وقالت أمه بلهجة صارمة:

- كل شىء إلا هذا، لن تحمل الزجاجة أنت، إنك سوف تكسرها فيبقى «أس أس» جائعا.

وكانت مفاجأة لنا أن باسمًا انفجر يبكى بكاء صارخا وانحنى أبى وحمله بين ذراعيه:

- ولكن ما بك يا حبيبنا؟ ألم نقل إن الولد العربى لا يبكى أبداً؟

وأجاب وهو يواصل البكاء وكلماته تنقطع:

- إن الولد العربى... يساعد الناس... فلماذا لا أساعدكم؟ وهمست نادرة لى؟

- لقد بدأ يصبح حساسا منذ غادرنا منزلنا وسمع صراخ الحيوانات ورأى الحريق، خير لنا أن نجازف ونعطيه الزجاجة إن هناك واحدة أخرى احتياطية، سأضعها فى خرج الفرس.

وشعرت بحرقة ألم تعبر فى قلبى، الصغار إذن يشعرون بألم الرحيل وإن لم يدركوا ذلك تماماً، أترى باسم يبكى من أجل الزجاجة حقا؟ أم أنه يتعلل ليبكى الرحيل ومشهد التوديع؟ وفى هذه اللحظة ذهبت إليه أمه بالزجاجة ومرت بسبابتها على خده وجرفت قطرات الدمع عنه وقالت له وهى «تدلعه»:

- هل هو يبكى حقا؟ تراه صغيراً مثل أسامة إذن؟ ها نحن نعطيه الزجاجة على كل حال ولسوف يساعدنا على حملها لأن الولد العربى، كما قال لنا جدى، يساعد الناس، إنه ولد باسل.

وشهق الصغير شهيقا متقطعا وكأنه عاصفة قد بدأت تهدأ ثم تنهد وقال بلهجة جازمة:

- إنى كبير

- ولكنك لن تكسر هذه الزجاجة، هل تعد ماما؟

قالت ذلك وقدمتها له فتلقفها بلهفة وقال:

- كلا. سأمسكها بيدى الاثنتين.

ثم أطبق أصابعه السمراء على الزجاجة، ولعل هذا المشهد قد استثار عواطف كمال فاندفع ينشج وقال صوت مخنوق بالعبرات:

- اذهبوا، يحرسكم الله، إنى باق هنا وسأقاتل، ولسوف تعودون كلكم قريبا هذه أرضنا وحقولنا ولن نعطيها لليهود، ورد أبى بلهجة متشائمة:

- إن شاء الله.

وانهال وابل من الرصاص فى تلك اللحظة من نقطة قريبة وفزع الفرس فصهل عاليا ووقف على قائمتيه الخلفيتين، وتدحرج الحصان الخشبى وانكسر إلى قطعتين. وصاح أبى:

- كل لحظة نقضيها هنا تقربنا من الخطر فلنرحل فوراً، أين سمية؟ لماذا لم تحضر بعد؟

وأسرعت إلى غرفتها فى الطابق الثانى فرأيتها تقفل حقيبةً يدويةً صغيرة وفى ملامحها أسىً عميق لم أر له مثيلا سابقا فى وجهها وقالت وكأنها تعتذر:

- لم أحتمل أن أترك كل كتبى هنا فحملت أهمها.

- سمية، عزيزتى، إن الكتب تُعوّض، ولسوف تثقلك هذه الحقيبة وتعرقل سيرك.

وقالت سمية ثائرة وهى تكاد تبكى:

- الكتب تُعوّض؟ حقا ولكن هذه كتبى أنا يا سعاد وبين صفحاتها، على كل سطر فيها، وكل حاشية، حياتى. وما من شىء يُعوِّض حياتى.

ولم يكن لنا وقت نناقش فيه فساعدتها على إقفال حقيبتها وقلت لها بحزم:

- هيا بنا إن العدو يقترب بسرعة.

وانطلقت قافلتنا فى الظلام كنا نسير على عجل، كل يحمل بطانيته ووسادته فى صمت ويممنا نحو الجنوب، صوب قطاعات الجيش المصرى، تسعة أشخاص سيكونون منذ هذه اللحظة بلا مــأوى ولا أرض إن وقع خطانا هنا مــوحش لأن هذه أرض فلسطين التى لم تعد لنا، وظلالنا تجر نفسها وراءنا جراً، ولاحت لى أشخاص أهلى هياكل مهمومة محنية الظهور فكأنها تحمل عذاب المشردين منذ بدء الخليقة، وسمعت ضجة قريبة، فإذا جيراننا قد دأبوا يخرجون، كل أسرة تحمل فانوسا صغيرا مضاءً، ولاحت لى الفوانيس رموزًا للأسر التى تبدأ هذه اللحظة تاريخ تشردها وأحصيت أربعة فوانيس.

وبدأنا ننحدر فى حى مظلم تحيط به بيوت ساكنة مطفأة الأضواء، لابد أن يكون سكان هذا الشارع قد رحلوا قبلنا، وفجأة صرخت هدى:

- انظروا هناك، انظروا جميعا.

وفى تلك اللحظة تأجـجت فى منعطف الشـارع نارٌ سـاطعـةٌ باهرة فـاجـأتنا وأعشت عيوننا، ثم سمعنا صوت انفجار مروع وتصاعدت النيران إلى عنان السماء وأحسسنا وجوهنا تُلفح لفحًا شديدًا، وقبل أن نفيق من ذهولنا صرخ سمير صرخة لائعة مفجوعة:

- باسم!

كان ما وقع مباغتا لنا كلنا، فعلى مقربة منا اندفعت شعلة نار متأججة طائرة فى الهواء تعبر بسرعة شديدة، وإذ مرت بنا التقطت فى وهجها الملتهب باسما الصغير الذى كان يسير فى أقسى الطرف إلى جانب والده، وتأجج حبيبنا الغالى لحظات فى تلك النار، وهرعنا إليه فى جنون نطفئ ثيابه المشتعله، ونجح أبى بأن لفة بعباءته السميكة فانطفأت النار، ونظرنا إليه فإذا هو ينازع وقد أصيب بحروق مخيفة فى جسمه كله ولكنه كان واعيا فراح يصرخ صراخًا متقطعا:

- ماما.. ماما.. ماما...

كان واضحًا لنا كلنا أنه لن يعيش أكثر من دقائق، فقد أحرقت الشعلة جلده وأكلت خده الأيسر وشفتيه وعنقه، وقد التصقت قطع من جسمه المتآكل بعباءة أبى، وصرخت سمية بلهجة آمرة هائلة:

- اركضوا فورًا احملوه واتجهوا يمينا، لقد اشتعل مخزن البنزين وأطعنا كلنا فورا وكأن منومًا يسيِّرنا، ركضنا وركضنا وأبى يحمل الضحية الأولى، أول جزءٍ حى منا ندفنه فى أرض المعركة.

وعندما بلغنا تلاً فصل بيننا وبين النار، ولمسنا الأرض التى تحمينا ارتمينا بقلوب دامية حول أبى نستطلع حياة الحبيب الصغير الذى أكلته النيران.

وكشف أبى العباءة ونظرنا، فى جنون، فإذا صغيرنا الغالى مازال يختلج، ويرتعش كانت عيناه السوداوان الجميلتان مفتوحتين، وكان ساكنًا ماعدا ارتعاش أطرافه... ونظر إلى وجوهنا واحدا واحدا دون أن ينطق ثم استقرت نظراته المحمومة على وجه أمه وتوقفت هناك ورأيناه يحرك شفتيه لكى يتكلم، والظاهر أن الشفاه المحترقة أوجعته فمرت موجة عذاب هائل على قسماته، وقالت له أمه وهى تجهش البكاء:

- لا تتكلم يا حبيبى، ماما معك.

غير أن ذلك لم ينفع فان المحتضر عاد يحاول الكلام حتى قال بعد جهد:

- ماما...

ورأيناه يحاول أن يتحرك وكانت إحدى يديه مخفية تحت طرف العباءة، وفجأة حركها بقوة بعد أن بذل مجهوداً ونظرنا مندهشين فإذا هو يمد كفه الصغيرة إلى أمه بزجاجة الحليب وهو ممسك بها بكل قواه، وارتعش صوته مراراً حتى قال:

- ماما... لم أكسرها...

وأخذتها أمه منه فارتعش بحده وأغمض عينيه، ونظرت إليه دون أن أفهم ورأيت أبى يرد عباءته على الجسد المحترق ويقول بأسى:

- إنا لله وإنا إليه راجعون.

أما نادرة، أمه، فقد بقيت ذاهلة لحظة ثم صاحت بصوت مفجوع:

- مات باسم؟ اتركونى هنا، اتركونى إنى أريد أن أموت، وكان الفرس واقفًا على مقربة فى جمود ساكن بعد أن قطع معنا المسافة التى ركضناها، وعلى صرخة هدى رفع قائمته اليسرى، ثم حرك إحدى أذنيه وأطرق.

ثم جاء مشهد موجع، نادرة تبكى متوسلة إلى أبى أن يعطيها طفلها الميت لتودعه. وسمير يرفض ذلك ويحول بينها وبين أبى والطفل، وأبى يقترح أن يدفن الميت لنواصل السير، وهنا ترفع هدى وجهها المعفر بالتراب وتصيح صياحا هستيريا:

- تدفنونه؟ قبل أن نتأكد من موته؟ هل يدفن باسم حيًا يا إلهى؟ هل تدفنونه قبل أن يموت؟

وصاح بها أبى فى عصبية بالغة منتهرا:

- لقد مات، أولا أعرف الموت بعد؟ ألم يكفنى ما رأيت منه طوال حياتى؟ ولكن هدى زادت صراخا ولاح أنها فقدت صوابها وبدأت تهذى.

- أبى إنك قاس جدا، إن قلبك من حجر، إنك تعاملنا بلا رحمة، لا بل إنك سوف تدفننا أحياء جميعا.

ثم راحت ترتعش ارتعاشا هستيريا ووالت الهذيان:

– يا حبيبى الصغير، إن هدى لن تخونك، سوف أحملك أنا وحدى وأسير بك ساعات، حتى تموت، وإلا فسوف أبقى معك ويدفنوننى معك.

وذهب عامر وركع إلى جوار هدى محاولا أن يهدئها وقد لاح لنا أنها أصيبت برجة عاطفية، والواقع أن الصغير كان هامدا ميتا كل الموت، فليس بعد ذلك موت يمكن أن يكون، كانت النار التى أكلته بنزينا ضارياً فقضت عليه بسرعة وتذكرت فجأة دموعى على خده الصغير عند باب غرفتى وصوته الحنون وهو يهمس:

– لكننى جئت إليك، إننى أحبك.

كنت أنا الحريةً بأن أرتمى على التراب وأموت، ولكن هل أملك أنا أن أموت الآن؟ من إذن لهذه القافلة البشرية المعذبة؟

من يسير بهم سواى أنا؟ لا بل ينبغى أن ننهض ونواصل المسير، وسرعان ما سوف تهدأ أختى الصغيرة المسكينة، ويشرق الضياء على قلب الأبوين الكسيرين.

– فلندفن الطفل.

همسها أبى همسا هذه المرة، وقال له سمير برفق:

– أبى، هل أنت واثق من أنه قد مات؟

وفقد أبى أعصابه فجأة وصاح:

– خذ ابنك يا سيدى، وأنا ذاهب وحدى. سمية، اتبعينى....

وحاول النهوض فشعر فجأة بثقل الجثة الصغيرة بين ذراعيه ورده ذلك إلى هدوئه فجلس على الأرض وراح يبكى بكاءً لاعجاً وهو يردد:

– لك الحمد والشكر يا ربى.

ونهضت سمية وانحنت على أبى بوجهها المرطب بالعبرات وتوسلت إليه:

– أبتى، ليس هذا وقت نثور فيه ونفقد أعصابنا، لقد فقدنا كلنا أحب إنسان إلينا منذ لحظات فلنحتمل بعض ما يصدر من هذا وذاك منا.

وكان واضحًا لنا أننا جميعا فى حالة من العذاب المميت ولم يعد أحدنا يحتمل حتى عبء نفسه، ولكن سمية وحدها بقيت مرفوعة الرأس لا تنهار ولا تضعف، وسرعان ما اقترحت علينا برفق رؤوم أن نحمل الطفل مسافة أخرى إرضاء لعواطفنا جميعا حتى إذا تأكدنا من موته دفناه، ولم يعترض أحد، كانت سمية تقودنا دائما فلا يخالفها أحد، ورأيتهم ينهضون وسمير يحاول مساعدة نادرة على السير، وتناول عامر أسامة فحمله، أما أنا فذهبت إلى هدى التى كانت لم تزل ممددة على الأرض تبكى فى سكون ووجهها فى التراب.

- هدى، حبيبتى، لابد لنا من المسير، إن الرصاص يقترب منا.

وقد كنت أتوقع أن ترفض طلبى، ولكنى رأيتها على العكس تطيعني فتنهض فى إنقيادٍ تام، وتنفض التراب عن شعرها المسترسل بهزةٍ فى رأسها، كان هناك تراب كثير على خدها وشفتيها وقد اختلط بدموعها، وشعرت بعطف هائل عليها، عطف لم أشعر مثله قط نحو إنسان فضممتها وبكيت، لا أظن أن هناك صبية فى مثل بسالة أختى الصغرى هدى، وفى تلك اللحظة كانت أنبل منا جميعًا، لقد كان باسم معبودها، ورأيتها تسير متعثرة وهى تكاد تسقط حتى إذا بلغت بطانيتها المطروحة على التراب انحنت ورفعتها ثم تناولت حبل الفرس وبدأت تسير، وحين اطمأننت عليها لحقت نادرة التى كانت لا تقوى على السير وقد استحالت رجلاها مرتخيتين وكأنهما حبلان وهى تصرخ:

- أريد ولدى، أريد ولدى الصغير.

وبدأت قافلتنا تسير نحو قمة التلّ فى طريق يرتفع دائما نحو الجنوب، ولاحت الأشجار موحشة خاملة على جانب الطريق، وأضاءت سمية الفانوس، وتقدمتنا وعندما وصلنا القمة ونظرنا خلفا رأينا منظرا رهيبا لا ينسى.. قريتنا تحترق وقد امتدت النار إلى منزلنا، ولا أدرى لماذا لم أعبأ بذلك كثيراً، وإنما لاح لى أن هناك منظراً أشد إيلاما للقلب الإنسانى، منظر هدى وهى تسير وراءنا جميعا تجر الفرس وتنتحب بصوتٍ مسموعٍ لا ينقطع.

***

على قمة التل دفنا صغيرنا الميت فى بقعة تراب هش وحفر القبر أبى بيديه الاثنتين لأننا لم نملك شيئًا نحفر به.

وجلس سمير عاجزاً يبكى ولا يصنع شيئا، أما نادرة فقد أغمى عليها فاستراحت، ورفض أبى أن يضع الجسد فى التراب إلا إذا قرأ أحدنا بعض آيات القرآن، وكان عامر يحفظ جانباً من سورة البقرة فتلا آيات قليلة أقسم لى فيما بعد أنه لم يتعمد اختيارها وأنها كانت الآيات الوحيدة التى تذكرها: «يا أيها الذين آمنوا استعينوا بالصبر والصلاة إن الله مع الصابرين، ولا تقولوا لمن يقتل فى سبيل الله أموات بل أحياء ولكن لا تشعرون.. ولنبلونكم بشىء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين، الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون، أولئك عليهم صلوات من ربهم ورحمة وأولئك هم المهتدون.. صدق الله العظيم».

ثم صلى أبى ركعتين وأشار على بأن آخذ هدى بعيداً، ومرة ثانية طاوعتنى هدى فأخذتها إلى منحدر قريب وجلسنا نبكى كلانا ولا ننطق، وبعد فترة قصيرة أقبلت سمية وعيناها حمراوان وقالت:

– هيا بنا، سوف نسافر

كان هناك على قمة التل مرتفع صغير من التراب وقد وقف أبى متجهاً صوب القبلة، وراح يحرك شفتيه ببعض كلمات لم أسمعها.

وكانت زوجة أخى قد أفاقت ورأت جانباً من عملية الدفن، وهى صامتة لا تبكى وكأن ذروة المصيبة تمنح المفجوع هدوءاً لا يفسر، وركعت إلى جوارها ورحت أدلك لها يدها الباردة وحمدت الله على هدوئها، وفى تلك اللحظة عوى ابن آوى فى المزارع المجاورة عواء طويلا موحشاً، وصرخت نادرة صرخة حادة.

– ابن آوى!

ثم أغمى عليها ثانية، وراح سمير يبكى فى حرقة، ولم يفهم أحد سواى ماذا كان تأثير صراخ ابن آوى عند القبر الجديد، سنتركه منفرداً ونذهب بعد لحظات، وشكرت الله على أن هدى لا تعرف شيئا عن ذلك.

وباغتنا انثيال الرصاص وانفجرت عدة قنابل عالية، وأفاقت نادرة وتعاونا أنا وسمير على إسنادها فنهضت معنا وسارت، وتقدمتنا سمية بالفانوس، وكانت هدى على مقربة منى فرأيتها تنحنى وتلتقط شيئاً ثم قالت لى:

- حقيبة الكتب، لابد أن سمية نسيتها هنا.

وكادت تضعها فى خرج الفرس، فأمسكتُ بيدها:

- اتركى هذه الكتب هنا.

- ولكنها كتب سمية.

- أدرى، لابد أنها لم تعد تريدها فإن سمية لا تنسى شيئًا ونشجت هدى نشيجًا هادئًا وقالت:

- أجل.. إنى بليدة. هل فى الدنيا بعد باسم شىءٌ عزيز؟

قالت ذلك ورمت حقيبة الكتب فتدحرجت كثيراً على المنحدر حتى خيل إلى أنها سقطت فى أعماق الوادى.

وبدأنا نسير، على منحدر التل هذه المرة، والتفتُّ إلى الوراء أخر مرة فرأيت فوانيس كثيرة تصعد التل نحونا لقد داهم الحريق القرية فخرج من بقى من سكانها كما تخرج النمل مروعة حين نسكب الماء على بيوتها، كان سفح الجبل مفروشا بالفوانيس، تلك الرموز المتحركة لكل ما هو فلسطينى.

وبدأ فجر حزين يطلع على الدنيا.

(١٩٥٩)

إلى حيث النخيل والموسيقى

عندما أفاقت نهى من أحلامها ذلك الصباح، سمعت أباها يتحدث وقت الإفطار عن الأرض الخالية المجاورة لمنزلهم، كان يقول إن الفلاحين إبراهيم وعباس سيأتيان لقطع النخلتين القائمتين فى تلك الأرض، وجزعت نهى وأحست أن هذا عدوان على النخيل وصاحت:

- بابا، لماذا يقطعونهما؟ تلك النخلتان المليئتان بالحياة والخضرة والإحساس.

وأجاب الأب بلا مبالاة، واستمر يشرب كوب الحليب دون أن يعير الموضوع التفاتًا:

- إن مالك الأرض قد قرر أن يبنى منزلاً فيها ولابد من قطع النخلتين.

كادت نهى تبكى، وغامت عيناها السوداوان سحابة دمعٍ زرقاء.

إن هاتين النخلتين قد ارتبطتا بحياتها وحياة إخوتها، فمنذ بنى أبوها هذا المنزل الصغير والنخلتان الخضراوان قائمتان، وفى كل عيد كان إبراهيم يشد حبلاً إلى النخلتين ويصنع أرجوحة يتناوب الصغار ركوبها، وكانت نهى تسعد سعادة عميقة وهى تتأرجح وتغنى بصوتها الجميل الذى يُسمع فيه همس النسيم وغناء العصافير، والصغار كلهم كانوا يذهبون إلي المنزل ليتغدوا إلا نهى فإنها كات تستمر فى التأرجح والغناء، وكانت تحسّ دائمًا أن النخلتين تتفتحان وتزيدان اخضرارًا وتموجًا عندما تمنحهما وسادة صوتها الملائكى، والنخل يسكر بالعطور ويحلم، ونهى كلها عطور وأحلام، ونهى صبية ولا كل الصبايا.

وانتهى أبوها من شرب حليبه ونهض فتعلقت نهى بطرف منامته وصاحت بصوت فيه خشوع الابتهال وليونة الشوق:

- بابا، أتوسل إليك أن تصنع شيئًا، ألا يمكن إقناع المالك بعدم قطع النخلتين؟

- نهى، بنتى، لا تكونى عاطفية هكذا، وما قيمة نخلتين فى أرض الجيران؟ إن لك أنت نخلة فى حديقتنا مثل سائر إخوتك.

واندفع الصغير رافد يقول شاكيًا:

- إلا أنا يا أبى، فليست لى نخلة فى حديقتنا.

- لا عليك يا صغيرى، إن شجرة المشمش لك.

- شجرة المشمش لا تنفعنى، وأريد فى مكانها نخلة تعطينا تمراً أوزع منه عليكم وأعطى للجيران أيضاً.

وأحس الأب أن فيما يقول الولد منطقا، وأن أى جواب لن يطفىء جمال عبارته تلك، نخلة لرافد وتأكل منها العصافير النهرية، ولكن من أين لنا بنخلة مثمرة لهذا الصغير؟ وتنهد الأب ونهض لينصرف إلى عمله، وإذا نهى تتعلق بكمه وهى تقول:

- اجلس يا أبى لأخبرك بشىء.

وعندما أخبرها أبوها أنه مشغول ولابد له من أن يخرج قالت له:

- اجلس دقائق فقط، إنى قد سمعت من عماتى الكبيرات أن النخلة تتعذب عندما تقطع شأنها فى هذا شأن أى إنسان أو حيوان، ويقولون أيضاً إن النخلة تصرخ صرخة ألم شديدة عندما تُقصّ.

واعترى الأب إحساس غامض حول نهى، حول النخيل، وأدرك بالفطرة الأبوية أن المسألة خطيرة بالنسبة لابنته الشابة التى تبلغ ستة عشر عاما، هناك أقفال فى نفسية الصبية ولابد لها من توجيه نفسى وروحى، وقال لها بحنان:

- حبيبتى نهى، إن الحكايات الشعبية تختلط فى ذهنك فالخرافة العامية تزعم أن شجرة السدر هى التى تصرخ حين تقطع لا النخلة، والحقيقة العلمية أنه لا النخلة تصرخ ولا السدرة فالنبات لا يحس.

ومسحت نهى دمعة كانت تكاد تتألق فى أهدابها وقالت متحمسة:

- بل النبات يحس، هذا ما أنا واثقة منه، ومنذ سنوات وقع أمامى حادث عجيب ما كنت لأصدقه أنا نفسى لولا أننى رأيته بعينى.

وسألها أبوها أن تقص على الحاضرين هذا الحادث العجيب، وكانوا جالسين علي حصير فى ساحة الدار المكشوفة التى تغطى جانباً منها عريشة العنب الممتدة فوق الدار، وكانوا يتناولون طعام الإفطار مع ضيفيهم العمة حياة وابنها جلال، وعلى

طرف الحصير جلست العمة فهيمة ونوال شقيقة نهى الحميمة فى البيت، وكان رافد أصغر الحاضرين يتناول كوب حليب ويصغى باهتمام.

وألحوا جميعا على نهى أن تقص عليم حكايتها، ولا يعلم أحد من الحاضرين لماذا تكون كلمات نهى مثيرة للخشوع دائمًا؟ ولا يدرون لماذا يسرى شئ كالتيار الكهربائى فى أطرافهم عندما تنظر؟ ولولا أن عينيها ناعستان لخاف الكل من تلك العينين المملوءتين بالأسرار، ووراء كل هدب سؤال وجوابه الغامض، والتفتت نهى إلى ابن عمة أبيها جلال وقالت له:

- إنها قصة شجرة التين التى جئت بها وزرعتها فى حديقتنا الخلفية، أنت لا تنساها طبعا؟

وطافت ابتسامة مرح على الوجوه كلها، وتساءلت العمة حياة:

- جلال؟ ألك شجرة تين فى حديقتهم؟ ومنذ متى؟ ولماذا لم تخبرنى؟

وراح جلال يقص على أمه الحكاية، قال لها إن ذلك حدث عندما انتقل العم محمود، والد نهى، بأسرته إلى الكرادة، وكانت حديقتهم الجديدة مقفرة لا زرع فيها سوى النخيل، وجاء جلال فى عطلته المدرسية وقضى بضعة أيام لدى الأسرة وكان يقضى النهار فى البساتين الكثيفة المحيطة بالمنزل وكانت فى نفسه حرقة أن يجد أشجاراً ينقلها إلى بيت العم محمود، وذات ظهيرة دخل جلال المنزل وقال:

- عمى محمود، جئتك بشجرة فاسمح لى أن أزرعها فى حديقتكم.

واعترض العم محمود اعتراضاً شديداً قائلا إن ما أحضره جلال ليس شجرة وإنما هو حطبٌ يابسٌ ولن يورق ولن يثمر، ولكن الفتى أصر على زرعها ووافق العم محمود وهو يتحداه قائلا إن هذا الساق العارى لا يمكن أن يُنبت أوراقًا وثمراً.

وقالت نهى فى حماسة:

- كان الحق مع جلال لا مع أبى، ولكن السر المذهل يكمن فى شئ آخر لم يره منكم أحدٌ غيرى، كان ما حدث مثيراً أشد الإثارة وبقيت أشهراً كثيرة أفكر فيه ولا أفهمه، حتى بزغ فى نفسى ضياء أنار لى عتمة السر، وهو أروع سرٌ يكشف للإنسان ويدل على أن الله قد وضع فى كل شئ فى الوجود أسرارا تتحدى العقل البشرى الذى يخطيء ويضل، والله لا يخطيء ولا يضل.

وقال أبو محمود:

- صَدَقت يا بنتى «لا يضل ربى ولا ينسى»

وكانت نهى تلتقط الكلمات التقاطا لتؤدى بها فكرتها، وكان يبدو أنها تتدرج بالمستمعين من أهلها لكى لا ترجهم الحقيقة كما رجتها هى، وزاد هذا من فضولهم، وصار أبوها يحرك قدمه اليمنى وهو جالس على أريكة فى جانب من باحة الدار كما يفعل عندما يحيره شئٌ مثير، واندفع جلال يقول:

- أمى، لقد قابلت تحدى العم محمود بالإصرار وراهنته على أن شجرتى ستثمر، وهل يمكن أن أزرع أنا شجرة لا تثمر؟ أنا جلال وضحك الحاضرون، ثم صاحت أم نهى:

- بنتى، قصى علينا ما حدث للشجرة، إنى لا أتذكر شيئًا مما تقولين، وقال أبو نهى.

- بلى يا عزيزتى، كل ما يقوله جلال صحيح، وهو الذي جاء بهذه التينة عودة حطب يابسة وراهننى على أنها ستورق وتثمر، وهو قد ربح الرهان وإن كان لم يطالبنى حتى اليوم بالوفاء.

وساد الصمت، والصمت عندما تتكلم نهى يصحبه إحساس بالخشوع والرهبة من شىء مجهول وكأنها بكليتها أسرار مضيئة. وقالت نهى:

- لقد كتمتكم هذا الحادث الغريب ولم أخبركم به، لأن الحقيقة تقتل بعض الأحيان، وأنا قد خشيت عليكم ولم أتحدث بموضوع شجرة التين وتحملت عبئه وحدى، وكاد ذلك يمرضنى ولكن الله قد نجانى.

واندفعت نوال تقول:

- كل شىء يقع لك يا أختى تدخلين فيه الله، وما دخل الله فيما نحن فيه؟ وقالت أم نهى وهى تقدم وعاء السكر إلى جلال الذى كان يهم بشرب كوب شاى:

- بنتى لقد عيل صبرنا، قولى لنا ماذا حدث لشجرة التين؟

وقال جلال فى شىء من العصبية:

- وما لتينتى يا نهى؟ إنها قد ولدت فى أرض حديقتكم الخلفية وانتهى الأمر، تينتى قد أثمرت وأكلنا كلنا من ثمارها الحلوة اللذيذة، والفضل فى ذلك لى، ولكنك لئيمة يا

نهى، تطيلين انتظارنا بعد أن استثرت فضولنا إلى أقصاه، وهأنذا أتحداك أن تقولى أى شىء لا أعرفه عن تينتى.

وأشرق وجه نهى بضياءٍ غامر أحسَّه الجميع وقالت بصوت ملائكى وكأنها تُسبِّح لله:

- يا جلال، إن تينتك لم تثمر إلا لأن شيئًا عجيبًا قد حدث لها شئ غير اتجاه حياتها، وإليكم الحادث، أنت تعلم جيدًا يا أبى أن التينة بقيت عدة سنوات لا تثمر، كانت تورق فقط وتأبى أن تثمر.

- تأبى يا ٣بنتى؟ وهل للتينة إرادة وفهم؟

- تأبى يا بابا، تأبى وهى حرة ولها إرادة، لقد اكتفت بأن تورق وتخضر عدة سنوات وكلنا نتساءل عن السبب الذى يجعلها لا تثمر، مع أن الفلاح كان يعطيها الماء والسماد كسائر أشجار الحديقة، وكنت أنا أفكر أحيانا وأغتاظ من أنها لا تعطينا تينًا، وفى صباح يوم مشمس خرجت إلى حديقتنا الخلفية فرأيت فلاحًا يشتغل، يَسقى ويُسمِّد ويغرس، وخطر لى أنه فلاح ماهر مقتدر، وأحسست فى نفسى دافعًا إلى أن أسأله عن سر جمود التينة وسبب عدم إثمارها.

وصاح جلال معترضا ومقاطعًا:

- أنا أزرع شجرة ولا تثمر؟ مستحيل!

وردت عليه نهى بصوت غريب وكأنها تبوح بسر مذهل:

- ولكن يا جلال، إنك لا تعرف بقية سيرة حياة هذه الشجرة، انتظر وستعرف أن شيئا مثيرا قد غير مجرى حياتها.

التفتت الأنظار كلها إلى نهى فى تطلع واهتمام، ولاح كأن الصمت الذى ساد إرهاصٌ بميلاد جديد، وأشرق وجه نهى الجميل وزادت الأنظار تطلعا إليها، كانوا كلهم ينتظرون ما تريد أن تقول، وكانت أم مازن الوحيدة التى لاحظت- بحس الأمومة- أن نهى منفعلة أشد الانفعال وأن شفتيها الرقيقتين ترتعشان وقالت لها:

- بنتى نهى، ما هذا الانفعال؟ أنت اليوم حساسة جدا وإذا كانت هذه القصة التى تريدين روايتها لنا تثيرك فاتركيها.

ولكن الفتاة رفضت نصيحة والدتها واندفعت تتكلم بلهجة تأثرٍ شديد:

كان هذا أغرب حدث رأيته طوال حياتى، وسترون منه أن الأشجار تحس وتفهم، لقد أخضرت شجرة التين فى السنة التالية دون أن تثمر، ودارت السنة وحل ربيع أخضر جديد والتينة لا تثمر ثم...

وقاطعها جلال:

- لا تكونى لئيمة يا نهى، علينا بالنتائج، ألم تثمر تينتى فى النهاية؟ وزاد انفعال نهى وراح صوتها يرتعش وقالت

- قلت لك إن شيئًا غريبًا قد غير حياتها فأثمرت، لقد صنع ذلك الفلاح شيئًا غريبًا فما كدت أحدثه عن عدم إثمار التينة وأسأله أن يفعل شيئًا حتى قال لى:

- أتريدين أن أجعلها تثمر؟ مسألة بسيطة

وأدهشنى جوابه فقلت له-

- ماذا ستفعل؟ تسمِّدها؟ تسقيها؟

وضحك الفلاح وقال لى:

- إن حديقتكم مسمَّدة على أتم ما يمكن والماء موفور للأشجار كلها ولكن هذه التينة متمردة ولابد لى أن أعاملها معاملة صارمة لكى تثمر.

وضحك أبو مازن وقال إن هذا الفلاح مضحك لأن الأشجار لا تتصف بالعناد ولا تنفع معها الصرامة.

وقالت نهى مجيبة:

- يا أبى، لقد قلت هذا للفلاح ولكنه أجابنى بثبات غريب أنه سيرينى ما يفعل، وأن الأشجار كالأطفال تحتاج إلى التربية والتأديب وأن العصا لمن عصى، ولا أطيل عليكم، لقد ذهب الفلاح ونادى رفيقًا له يشتغل فى البستان المجاور، وسمعته يقول له: «هنا شجرة تين لا تثمر، ولكن تعال معى إلى أقصى الحديقة لكى لا تسمعنا الشجرة» وراح الكل يضحكون عندها وبدأوا يعلقون وهتفت نهى:

- أمى، لا تضحكى، واسمعى بقية الحكاية لقد قال الفلاح لرفيقه:

«سأذهب إلى جانب الشجرة وأهددها أن أقطعها لأنها لا تثمر، وعليك أنت أن تشفع لها وتعطينى عهداً بأنها ستثمر فى العام المقبل، وهكذا اتفقا على تمثيل الحكاية، وأنا واقفة أستمع إليهما ذاهلة وأشك فى عقلهما كما تشكّون اليوم.

وسكتت نهى وتنفست تنفساً عميقاً وقال أبوها:

- أكملى حكايتك لنرى

وروت لهم نهى أن الفلاحين مثّلا التمثيلية قرب الشجرة فرفع الأول فأساً حادة وصاح «هذه التينة الكسول التى لا تثمر، إنى سأقطعها، سأقطعها». وكان صوته منذرا مخيفا، ورفع الفأس عالياً وهم بضربها فصاح الثانى: «لا تقطعها بالله عليك وأنا أتكفلها، أنا كفيلها، وأعاهدك أنها ستثمر فى العام المقبل» ورفض الأول هذه الكفالة وصاح وهو يرفع الفأس: «إنها كسول وبواء الشجرة الكسول أن نتخلص منها دعنى أقطعها يا الله!» ولكن الفلاح الثانى عاد إلى التوسط بين الفلاح والتينة، وعند هذا تظاهر بأنه قبل الكفالة، ثم ماذا؟ جاء العام التالى وأثمرت التينة وأعطتنا فاكهة لذيذة طرية، وهتف أبوها:-

- أهذا كلام معقول يا نهى؟ ولماذا لم تحدثينا بهذا فى حينه؟

- ألا تتذكر يا أبى ما حدث لى فى ذلك العام؟ لقد أصابتنى الحمى التيفوئيدية، وشغلتنى آلام المرض عن كل شئ، وبعد شفائى بقيت ذاكرة للحادث، مع أن التيفوئيد يسبب النسيان، وبقيت أتأمل هذا الحادث بلا انتهاء واستمر تعجبى منه، وطالما رقدت تحت هذه التعريشة فى أماسى الصيف وفكرت فى تلك الأعجوبة قالت أم مازن:

- هذه القصة من أعجب ما سمعت طوال حياتى، هل يمكن هذا؟

أم ترى الفلاح كان مخبولاً؟

وتحفزت هى للرد، ودافعت تقول فى حماسة مرضيّة:

- إن الأشجار تحس وتفهم يا أمى، ولذلك أعرف يقينا أن بينى وبين هاتين النخلتين فى الأرض المجاورة علاقة روحية خاصة.

وقالت العمة حياة:

- كلام أطفال يا نهى، أنت الآن فى السادسة عشرة من عمرك، ومثل كلامك هذا ما كنتم تقولونه فى طفولتكم أنت وأخوتك وأولادى، كنتم كلكم ما بين الأربع سنوات والثمانى وكانت هناك نخلة فى حديقة كان عمك يملكها فى باب المعظم، وفى هذه الحديقة كانت تقوم نخلة واحدة فريدة فى الوسط وكنتم فى كل عيد تتماسكون اثنين اثنين وتذهبون لكى تهنئوا النخلة بالعيد كما تقولون.

وابتسمت نهى ابتسامة غبطة وسعادة وأغمضت عينيها المليئتين بالأسرار وقالت بلثغة الملائكة:

- يا إلهى! كاد هذا يمحى من ذهنى، وأنا أتذكره أول مرة بعد التيفوئيد، كانت تلك النخلة حبيبة إلى قلوبنا، وكنا نذهب لكى «نعايدها» كل عيد حتى إذا وصلنا إليها رحنا ندور حولها ونهتف «أيامك سعيدة يا نخلتنا» وكان هذا يسعدنا، والآن أصبحت أوقن بأن حبنا لتلك النخلة كان يسعدها وأنها كانت تبادلنا الحب والإخلاص.

وعند هذا ضحك أبوها وربت على كتفها وهو يقول:

- يا نهى يا بنتى أنت واسعة الخيال، وما رأيك الآن فى أن تذهبى وتأتينى بنظارتى لكى أدقِّق حساب البقال هذا؟ فإنه قادم بعد ساعة لتسلم المبلغ.

- أجل يا أبى، ولكن عدنى بأن تصنع شيئًا من أجل النخلتين.

- أراك حقا مهتمة بهما، أوَ إلى هذا الحد؟ الله كريم يا بنتى.

وسنري ما نستطيع أن نفعل لإنقاذ النخلتين، ولكن اذهبى وهاتى النظارة.

وذهب نهى سعيدة بهذا الوعد وسألت أمها:

- ماذا تنوى أن تفعل يا أبا مازن؟

- وهل أدرى ما أصنع؟ إن الصبية تلح على وأنا أتأثر لها.

ألا ترين أنها لا تطلب منا شيئًا أبدًا؟ إن أخوتها جَميعا يلحون علينا بطلباتهم، إلا هى، فهى قانعة بلا شىء، وهى اليوم تلح على أن أمنع قطع النخلتين، ويحزننى أن أرد طلبها، والمشكلة أنهم يريدون بناء بيت يشمل مكانهما فماذا نفعل؟

وقالت العمة فهيمة:

- اهتمام نهى بالنخيل شئ لا مثيل له.

وردت الأم وهى تخلع منديلاً ربطت به رأسها:

- قولى إنها تهتم بالشجر كله ولا أعرف سر هذا الولع لديها، إنها غريبة الأطوار وأنا أقف أمامها وكلى أسئلة، حادث شجرة التين هذا، ما الذى جعلها تخفيه عنا ثلاث سنوات؟ ومثل هذا الحادث العجيب.

قال جلال وقد سكت منذ سمع حادث التينة:

- أما تقول إنها قد أصيبت بالتيفوئيد؟ إن هذا المرض يضعف الذاكرة وأشعل أبومازن سيجارة وقال وكأنه يكلم نفسه:

- تقول إنها لم تنس الحادث، ولكن لعلها كانت صغيرة إذ ذاك فبقى فى ذاكرتها دون أن تتبين معناه فى حينه. ومثل هذا قد يقع لأى إنسان، ولا تبدأ الأشياء بالاتضاح فى الذهن إلا بعد أن يكبر الصغير وتمر السنوات.

كانت أم مازن إذ ذاك تصب قدح شاى للعمة حياة، وعند هذا رفعت رأسها وقالت:

- تعليل سليم، ونهى كثيرة التأمل للأشياء حولها، ومع التأمل يحف بها صمت دائم يغلب عليها، وعندما تخرج من صمتها تقول أشياء تذهلنى، أحداث مطموسة فى حياتنا أراها عالقة بذاكراتها مع أننى أنا نفسى قد نسيتها.

وفى هذه اللحظة دخلت نهى وسلمت النظارة إلى والدها، وتمطت العمة حياة وقالت:

- يا جماعة، يجب أن نغادركم ونعود إلى بيتنا الآن، لقد قضينا ليلة جميلة معكم.

- مالك مستعجلة يا عمتى؟ ليلة أخرى معنا...

كانت هذه أم مازن، وضحكت العمة حياة وقالت:

- الغوث، الغوث،... أنا أقضى ليلة أخرى فى هذا البيت؟ أمس لم أنم طوال الليل من أصوات ابن آوى عندكم، إنكم تعيشون فى غابة وهتف أبو مازن وهو ما زال يمسح نظارته بطرف منامته:

- لن يذهب ابن آوى من هذه المنطقة مادامت فيها بساتين ومادام البناء قليلا، نحن فعلا نعيش فى غابة ومع ذلك يا عمتى، لماذا تخافين عواء ابن آوى؟ إن السور الذى يفصل البيت عن الحديقة متين شاهق وبابنا يغلق بمزلاج حديد.

وهتفت العمة البدينة وهى تحاول النهوض بصعوبة:

- والله يا محمود كنت أتمنى قضاء ليلة أخرى عندكم، ولكن الأولاد لا يحتملون البقاء من دونى، ولابد لنا من أن نغادر بيتكم الجميل هذا.

- بل قولى بيتنا الصغير الناقص البناء وغير المريح، ولكن الذى يعجب كل من يزورنا هو البساتين الكثيفة التى تحيط بنا والنهر والجزيرة فى وسطه.

- إنها جنة فعلية، واستحلفك بالله يا ابن أخى أن تصلى على النبى كلما رأيت هذه البساتين الحلوة.

- اللهم صل وسلم على نبيكَ.

وسارت العمة باتجاه غرفة النوم، فى حين انعكست على وجه نهى سعادة داخلية عميقة وقالت بصوت هامس كأنه الموسيقى التى تنبعث من الأشياء الصامتة:

- كان الرسول إنسانا جميل النفس، ويبدو لى أنه كان شديد الحب للأشجار والورود، فقد قالت معلمة الدين أنه كان يقول: «من شم الورد الأحمر ولم يصل على فقد جفانى» أية روح شاعرية هذه لدى النبى؟ لابد أنه كان يحب الورد الأحمر أشد الحب.

ويادر أبوها إلى تأييد رأيها الجميل هذا قائلا:

- بنتى، إنه كان كما تقولين، يحب الشجر ولذلك كان يوصى جيوش المسلمين ألا يقطعوا شجرة مثمرة، إن الأشجار حياة الناس.

وأحست نهى أنها تريد أن تحتج احتجاجًا شديداً على كلام أبيها ولكنها عدلت حماستها ولجمت اندفاعها وقالت مكتفية:

- لا يا أبى، لم يكن يوصى بالابقاء على الشجرة لمجرد أنها حياة الناس ولكنه كان، بالإضافة إلى ذلك، يتذوق جمال الشجرة باحساسه المرهف، ولابد أنه كان يعلم أن الشجرة تتعذب عندما تقطع، والأنبياء حساسون رقيقو المشاعر.

- أنت شيطانة يا نهى، تتحدثين عن الرسول عليه الصلاة والسلام وتقولين إنه كان يعرف أن قطع الشجرة تعذيب لها، وما ذلك منك إلا لكى تذكرينى بمسألة قطع النخلتين، هيا بنا أنا ذاهب لأرى ما سيصنعون بهاتين النخلتين وسأحاول الابقاء عليهما والله هو الميسر وقد يخرج الأمر من يدنا على كل حال.

***

خلال اليومين التاليين استسلمت نهى إلى شحوب الكآبة، فقد سمعت والدها يقول لأمها همساً إن مالك الأرض مصرٌ على قطع النخلتين لأنهما- فى الخريطة المعدة للبناء- تقومان فى موضع المطبخ، ولكنه نزولا على إلحاح أبى مازن عدل الخريطة جهد المستطاع ووسع المطبخ إلى إحدى الجهتين وبذلك سيكون من الممكن إنقاذ نخلة واحدة، أما الثانية فلا مفر من قطعها، لا مفر من ذلك.

وحاول أبو مازن وأم مازن تعزية ابنتهما الحبيبة والتخفيف عنها ولكن سدى، فقد كانت أحيانا تنفعل حتى تسيل دموعها وتقول معاتبة وكأنها وردة حمراء تتنفس:

- لم أر نخلة نضيرة مثلها، إن لها جذعًا عريضًا مترفًا ريانا وكأنه ينضح ماء وثمرها طرى عذب كالسكر، ألا تراها يا أبى تضع كيانها كله فى ثمرها؟ إنها لنخلة مخلصة، وسعفها، أية خضرة له! وانظر إلى ذروتها ما أوسعها، إنها تفرش الأرض ظلاً، وهى بعد ذلك كله حساسة، يا إلهى، إنكم لا تصدقوننى، إن هذه النخلة كانت تنصت دائمًا إلى غنائى بخشوع، كانت تطرب وتنفعل، وأحيانًا كانت تغنى معى بصوت يشبه مرور النسيم على الزنابق وكانت الدنيا كلها تحبنى وتحبها، هذا شيء أعرفه يقينا وطالما غنيت لها.

وهتف أبوها:

- نهى، بنتى، كل هذا كلامٌ غير مقبول، النخلة تخشع وتطرب؟

- والله والله يا أبى، أزيدك فاسمع، اسمعى يا أمى، إن النخلة إنما كانت نضيرة ريا لأننى غنيت لها طوال السنين الماضية والنخيل مثل كل النباتات تحب الموسيقى، بل إنها تنمو بالموسيقى، وبسبب غنائى المستمر أمامها أصبحت ريا عميقة الخضرة، ولهذا جاءتنا بهذه الثمار اللذيذة التى تنوب فى الفم.

ويقول مازن وهو يرفع رأسه عن الجريدة التى كان يقلِّبها:

– أبى قد تكون نهى على حق، لقد قرأت مرة فى إحدى المجلات أن العلماء لاحظوا أن نوعًا من القمح يعطى محصولا أجود إذا عزفوا له ألحانًا موسيقيةً هادئةً فى الأماسي، ولذلك راحوا يستعملون الموسيقى استعمالاً فعليا فى تحسين المحصول.

وسعدت نهى بهذا التأييد من أخيها، ومازن الآن يستطيع المناقشة فهو قد بلغ الثالثة والعشرين من عمره وفى كلامه منطق يعجب الأسرة كلها، واندفعت نهى تقول بحماسة:

– انظروا مثلا، قارنوا بين هذه النخلة والنخيل فى حديقتنا، إن نخلاتنا كلها عجفاء يابسة الجذوع لا نضرة فيها، فى حين تبقى هذه النخلة ريا عريضة الجذع بنية اللون لكثرة ما فى عروقها من ماء، لم هذا؟ أليس لأننى أغنى لها بحرارةٍ دائمًا؟ أو ليس لأنها تحب أغنياتى؟ وضحك والدها وحك ذقنه لحظة وقال شارداً:

– غنى لنخيلنا إذن يا عزيزتى، لماذا تخصين نخل الجيران ببركاتك؟

– أبى... ولكنك تسخر منى!

وانبرت نوال تقول متدخلة:

– بابا، لا ينكر أن صوت نهى مطاوع رخيم، وأنها تحسن الغناء، وإذا كانت النخيل تنمو على تموجات الأغانى فإنها إذن تنمو على صوت نهى.

وردت نهى بحنانها العذب السابغ:

– تقولين هذا عنى لأنك أنت نفسك تحسنين الغناء، ولو كانت هذه النخلة تملك حنجرة لغنت أجمل مما تغنى أى منا، إنها نخلة موسيقية فنانة.

وضحكت والدتها وربتت على كتفها ضاحكة ممازحة:

– نهى، حبيبتى، يظهر أنك تحبين هذه النخلة أكثر مما تحبين نخلتك فى حديقتنا الأمامية.

وظهر سؤال صامت فى عينى الفتاة وقالت وكأنها تفكر تفكيراً عميقا فى كل كلمة تقولها:

- هل هذا ممكن؟ إن نخلتى غالية عندى، ولكنى لا أغنى لها، إنها لا تستجيب للأغانى، هذا كل ما هنالك، والنخيل مثل الناس ليسوا كلهم يحبون الغناء، إن نخلة أرض الجيران هى الموسيقية، ولذلك يسعدنى الغناء لها، لأننى بذلك أحقق حلم طفولتى الذى طالما تمنيته، أن أغنى أمام جمهور.

كان جواب أبى مازن ضحكةً طويلةً لا تخلو من المحبة والعطف على نهى واندفع يقول:

- يا عزيزتى نهى، إن جمهورك إذن نخلة.

وردت الفتاة متفلسفة:

- إن مستمعًا مستجيبًا متذوقًا واحدًا أفضل من عشرة لا يهزهم الغناء، والغناء يزلزل من يحبه ويهبه الحياة والضياء ورشاش المطر، وفى هذه اللحظة دخلت رندة وهتفت بصوت عالٍ موجهة الكلام إلى أبيها إن ابراهيم وعبّاسًا قد حضرا ويرجوان مواجهته، وعندما سألها أين هما؟ قالت:

- فى الأرض المجاورة وأظنهما يريدان قطع النخلة.

ثم أضافت بسرعة وهى تغادر المكان:

- لا تحزنى يا نهى، إن عندنا فى حديقتنا أربع نخلات.

واصفرت نهى مثل زهرة عرّتها الرياح من خضرتها، وراقبت أباها بأسىً وهو يخرج: ونظرت إليها أمها ورأت أن الأفضل ألا تكلمها، لقد أدركت بحس الأمومة أن الموضوع بالنسبة لابنتها كالهول، أعظم من أن تفضّه الكلمات ونهضت أم مازن وتركت المكان، واستشعرت نهى حاجةً ملحةً تدفعها إلى اللجوء إلى الحديقة، كانت تحس أنها ستختنق، إن ضيقا شديدا يغلف نفسها كالضباب، وفى حنجرتها شىء جارح، واتكأت إلى الجذع الغليظ لشجرة العنب التى تبسط أغصانها فوق التعريشة وتتدلى منها العناقيد الشقراء الحلوة.

وتفجرت الدموع تفجر عبير البرتقال، وقطرت الينابيع من العينين البنفسجيتين، وبكاء نهى صلاةٌ عميقةٌ لا نهائية، ومع نهى بكت أشجار الحديقة، وفجأة رفعت الفتاة عينيها إلى السماء وهمست:

- إلهى، لم يسبق لى طوال حياتى أن ابتهلت إليك بأى شىء، كانت نوال تقول لى دائما إن الله لا يستجيب للدعاء، وبدأت ذلك التثبيط منذ زمن بعيد يا ربى، ولكن الخالة ريم قد أكدت لى مراراً أنك لا ترد الدعاء أبداً، قصت على قصصا كثيرة من حياتها، وهأنا ذى أتجه إليك بالدعاء الساعة، رب، رب.

واختنقت بالبكاء، وانفتحت فى السماء طاقة ضياء وسقط نورها على وجه نهى.

- رب لمن أغنى بعد اليوم؟ إن جنورى تتقطع، وشجيراتى تتهاوى أوراقا صفراء ذابلة، يريدون يا إلهى قطع النخلة الموسيقية التى تحب غنائى، وأنا لا جمهور لى يسمعنى، أغنى وحدى وكانت النخلة تسعد بأغنياتى وتنمو عليها، هبنى يا إلهى ألا يقطعوها اجعلها معجزة منك يا ربى.

وسكتت وانقطعت عن مخاطبة الله، قالت لنفسها:

- يا نهى، أنت تعلمين أن ما تسألينه مستحيل وليس فى مقدور بشر، لقد وضع المهندس الخريطة وتقرر قطع النخلة، وأنت صامت يا إلهى تسمعنى ولا أسمعك، وأنا وحيدة وحزينة.

وفجأة همس فى نفسها صوت الخالة ريم العجوز وهى تقول:

- طالما أيقنت أن ما أسأل الله أن يعطينى إياه مستحيلٌ لا سبيل إليه، ولكنى مع ذلك أدعو وألح فى الدعاء والله كبير وجبار ومقتدر ولا شىء يعجزه، والغريب أنه سبحانه يطلع حلاً عجيبا لا يخطر على البال هذا أعجب ما فى الموضوع، لذلك يا نهى ينبغى أن تسألى الله فى شؤونك كلها، لا تصدقى مزاعم نوال، إنها غير مجرِّبة.

- نهى، يا نهى... نهى، بنتى أين أنت؟

هذا صوت أبيها ومسحت دموعها بسرعة وسارت إلى مدخل البيت، ولاح أبوها متهلل الأسارير وقال لها:

- ماذا تعطيننى إذا زففت لك بشرى؟

ومن خلال دموع العينين المترقرقتين بلون البنفسج صرخت نهى:

- بابا، هل يمكن الإبقاء على النخلة؟

- في مكانها؟ لا. لا يمكن فإنهم سيبنون المطبخ في مكانها، ولكن هناك طريقة أخرى تُحفظ بها نخلتك الحبيبة.

وتحيرت نهى وهتفت غير مصدقة:

- يبقونها في وسط المطبخ؟ هل هذا معقول؟ إنه ظلم لهم، وفي هذه اللحظة دخلت أم مازن وقالت:

- سمعت حواركما، كيف يا أبا مازن يبقون على النخلة إذن؟

وضحك أبومازن مقهقهاً وقال:

- ضاق خيالكما يا زوجتي وابنتي.

وعند هذا اندفع الصغير رافد داخلاً وصاح:

- نهى، هل تعلمين؟ إنهم يريدون نقل النخلة إلى حديقتنا.

ما أجمل هذا! ستكون لي أنا أيضا، إنها نخلتي.

وأخذ يصفق بيديه فرحا، وقالت أم مازن في لهجة عتاب:

- أفكارك غير معقولة دائما يا أبا مازن، لماذا تؤلم نهى باقتراح حلول لا جدوى لها؟

- أنا؟ لا والله يا بنت عمي، ليس الاقتراح اقتراحي وإنما هي فكرة ابراهيم وعباس، وهما مقتنعان بها تماما ويريدان نقل النخلة إلى حديقتنا.

- ولكن كيف تنقل نخلة بهذه الضخامة؟ وهل تعيش إذا نقلت؟

- إنها نخلة فتيَّة على كل حال وعمرها اثنا عشر عاماً، ويؤكد عباس أنها ستعيش وتثمر.

- على بركة الله إذن، نحاول هذا من أجلك يا نهى ابتسمي الآن.

وكان الشحوب يصلي على جبين نهى، والجراح قد استحالت إلى زنابق حمراء تعبق. واغتسل وجه نهى بالنار من الفرح، ولكن الكآبة وُلدت توأما مع الغبطة، ودارت الأرض دورة حول محورها وطلع صباح اليوم التالي وهو اليوم الموعود الذي تنقل فيه زهرة الشمس إلى محراب نهى بين الأشجار ودالية العنب.

***

كان يوم نقل النخلة عيداً لا تنساه الأسرة، ولا تطيق التحديق فى جبينه لجماله الآسر، ومن بين الناس جميعا تتذكره نهى التى تغتسل بالصلوات والتسابيح، وأين تكون نهى فى ذلك اليوم الجميل؟ كانت مع العمال والفلاحين وهم ينقلون شجرة الحياة إلى بستان نهى، ويزرعون الزنابق فى جدائل شعرها الأسمر مثل سمرة الأهوار جنوب العراق، ووقفت نهى تبتسم مرة وتبكى مرة، كان انفعالها مثل «الهزاهز» والأمطار فى شهر آذار.

ولقد تجمَّع الفلاحون الطيبون من الأكواخ المجاورة ليتعاونوا فى نقل نخلة باسقة من أرض إلى أرض، وهو أمر لا مثيل له فى الدنيا، فالنخلة تتنفس من مسامات ساقها الطويل، وإذا ما دفن الساق ماتت النخلة، ولكن نهى قد أدخلت الله العلى القدير فى المعادلة وتلك ثروتها.

لقد حفروا أولاً حفرة عميقة فى حديقة البيت الخلفية وراء دالية العنب، وكانت حفرة مخيفة فى عمقها حتى ظهر الماء فى قعرها وأصبحت بئرا للرحيق، وسأل أبومازن عن الوجه فى كل هذا التعمق وقال عباس إنهم سيدفنون جذع النخلة كله ليعطوها فرصة للحياة، ولم يعلموا أن الفرصة الوحيدة كانت بين يدى الله، ولم يدركوا أن الله تعالى حمل الفرصة وإذا بها فى خدى نهى، لأن نهى عندما تبكى تصبح مرتبطة بالله، ولأن الله يحب دموع نهى ويجعلها رشاش حياة لزهرات الفل.

ووقفت نهى وراء سور الحديقة المنخفض تتطلع فى وهج من الحرارة والسعادة إلى المعجزة التى حصلت، النخلة، النخلة التى تحب الأغانى، إنها تسير نحو البيت وقد احتشد لذلك سكان الأكواخ الطيبون كلهم منهم من كان يحمل النخلة الضخمة، ومنهم من كان يغنى ويرقص (الجوبى) العراقية، والنساء كن يزغردن والأطفال يتنشقون عبير البرتقال ويضحكون للشمس كان ذلك عيدا شعبيا بديع الجمال وسرعان ما انسكبت البروق فى عينى نهى وراحت الدموع تسيل على وجنتيها، ونهى تعلم أن الخط الفاصل بين الفرح والحزن ضئيل جداً، وهى قد ألفت أن تبكى من الفرح وتضحك من الألم.

- أأنت تبكين يا عزيزتى نهى؟

ومسحت نهى دموعها والتفتت لترى أخاها الحبيب مازنًا واقفًا إلى جوارها، وما من حدود تفصل نهى عن مازن، وقد ألفا أن يكونا صديقين، ومع أن مازنا قد

أنهى دراسته الجامعية إلا أنه يعلم علم اليقين أن فى نهى تفجراً رائعًا وأن ذهنها يتوهج، وأن روحها فى اتساعها تشبه اللانهاية، ولها ما يشبه موسيقى الأفلاك، وكل هذا يجعل من مازن تلميذاً روحياً لأخته التى تصغره بسبع سنوات.

- نهى، لماذا تبكين وقد تحققت المعجزة وجاءتك النخلة بقدميها لتركع بين يدى أغانيك؟ إنك لا تردين على سؤالى وتواصلين ذرف الدموع ومسحها؟

واضطرب مازن وكأنه أمام قارة مفقودة ينبغى أن يكتشفها غابةً غابة، وجبلاً جبلا، ها هى ذى نهى الغريبة فى عمق أحاسيسها، الرقيقة رقة الياسمين، العميقة عمق الأزل، ها هى ذى صامتة ودموعها هى وحدها التى تتكلم، وتعالى صوت الرقص والغناء والزغاريد، وزاد انفعال نهى وراحت تعض بأسنانها على شفتها السفلى دون أن تستطيع كبح جماح انفعالها.

- نهى، نهى، كفى عن الانفعال بالله عليك.

وابتسمت نهى، وصعد القمر الذى كان فى دموعها وعاد إلى مداره فى السماء، وأحس مازن أنه يستطيع الآن أن يكلمها، وبدأ يتلعثم فى عباراته:

- الدموع؟ هذه ظاهرة لطيفة فيك، إنك تملكين موهبة الدمع، وهى سجية لا أملكها أنا... طبعا يا نهى،... لا أمتلكها، وأنت تبكين من الفرح كما تفعلين الآن... وتبكين من الحماسة والانفعال، ... وتبكين من الإعزاز والرحمة، ومن الحزن فى ساعات الظل وتحت جدران العذاب. وهذه،.. هذه يا نهى... فى نظرى مزّية... لأنها علامة التلقى الكامل من كل الأشياء حولك، أنت جهاز استقبال تلتقطين أمواج الأثير وتيارات السر بحساسية غريبة، هل أنت إلهة يا أختى؟ ولكن الله واحد ولا شريك له، فمن أنت؟ من أنت يا أختى العذبة؟ قولى لى فقط من أنتِ؟ لعلك إلهة من آلهة الاغريق الذين نقرأ عنهم فى المسرحيات، ديانا، مينيرفا، بسيشه، برسفونية؟ أتراك انبعثت من العدم لتكونى زهرة اللانهائية وأبدية الفصول؟

بدأت نهى تضحك من بين قطرات البلور المتحدرة على خديها وبدأت السواقى تتكلم همسا:

- أنا وأنت يكمل أحدنا الآخر، وكل ما ينقصنى أنا موجود فيك أنت، وكل ما ينقصك مثل موهبة الدموع وغموض السر موجود فىَّ أنا، وأنا قد لاحظت أنك لا تبكى أبدا

أبدًا يا مازن، لا أتذكر أنك بكيت قط، ولم هذا؟ إن أبى نفسه يبكى وقد رأيته يوم مات عمه ينتحب بصوت عالٍ، قل لى إذن لماذا لا تبكى أنت مطلقًا؟

كانت الأغانى ورقص (الچوبى) مستمرة، وأحضرت جميلة، ساكنة الكوخ المجاور طبلا وراحت تضبط عليه ايقاع الحياة فى عروق العروس ذات السعف المحمولة على عشرات السواعد. وكانوا يغنون على الفطرة أغنيتهم الأثيرة:

يا خايبة وشتردين؟ ماردكا

يا خايبة والكرنة الچ ماردكا

يا خايبة والبصرة الچ ماردكا

يا خايبة وبغداد الچ ماردكا

وهمست نهى:

- انظر يا مازن، واسمع هذا الغناء، هؤلاء الفقراء حولنا لهم حكمة عميقة.

- وهل لهذه الأهزوجة معنى؟

- لها كل المعنى، فيها يجد الرجل العراقى نفسه عاشقا لهذه البدوية التى ترقص، وهى لا تحبه وإنما تحب فلاحا فى حقول الرز، ومن حق الفلاحة غير المتزوجة أن تحب من تشاء بحق القانون والشرع، ولكنهم يرغمون البنات فى الريف على الزواج ممن يختاره أهلهن، وهذا العاشق يتوسل إلى الفتاة أن تتزوج منه وتترك حبيبها الفلاح، وهنا تتجلى عظمة الفتاة العراقية، فالعاشق أو الخاطب يعرض عليها أن يهبها الدنيا كلها فى مقابل زواجها منه، يعرض عليها أولاً «القرنة» وهى القرية التى يلتقى فيها التوأمان السماويان دجلة والفرات، ولكن الفتاة لا تبيع حبيبها حتى بالبصرة، وأخيراً يعرض عليها أن يمنحها بغداد كلها لتجلس على عرشها أميرة، وتنتصر شخصية الفتاة العراقية فهى خالصة لمن تحب والهبات المادية لا تزيدها إلا نفورا وحب هذه الفتاة ناصع طاهر، ومن أجله تصمد أمام إغراء المال والمناصب.

وسكتت نهى، وكأنها تترقب تعليقا يأتى من اللانهاية، وعندما تسكت نهى لا يجد مازن كلمات، وهمست نهى:

- لم تقل لى بعد يا مازن، لماذا لا تبكى مطلقا؟

- لا أدرى، شىء فى نفسى يأبى على البكاء.

- أنت تتعالى على عواطفك العميقة لأنك رجل، ومجتمعنا يأبى على الرجل مظهر الرقة لأنه يُعدُّ ذلك ضعفا، وهذا فى نظرى خطأ، وهو خطأ حتى فى نظر الله سبحانه، وإلا فإن كان الخالق يسأل الرجل ألا يبكى لأن البكاء من شيم النساء، فإن النتيجة الحتمية أنه لا يعطيه الدموع وإنما يخص بها المرأة، ولو بكى الرجال فى ساعات الانفعال لنزل المطر، وتفتقت الأرض بالكمأة وعيون النرجس، لو بكيتم يا رجال العراق لتكلمت الطبيعة، ورحل الاستعمار البريطانى، لو بكيتم يا أحبابنا لسمعنا صوت الله.

- وهل الله صامت يا نهى؟ هل الطبيعة ساكتة؟ والعراق الخصب ذو النهرين العظيمين هل هو مجدب؟ وأمطارنا الغزيرة هل تنسينها؟

وردت نهى بالسكوت المطبق وصارت للملائكة أجنحة بيض صغيرة ورفرفت فى المكان، ونزلت النجوم ونامت على شعر نهى وعاد مازن يصارع غيلان السر واخترق السكينة بسؤاله:

- أنت تعرفين ذلك كله، ولا يمكن أن تقولى إن الله صامت، والطبيعة ساكتة، وقد سبق لك أن أخبرتنى أن الأشجار والنهر والغمائم والطبيعة كلها تكلمك، وإذن فماذا تقصدين؟ لابد أن يكون لك قصد، قولى ماذا تقصدين واخلعى وشاح الغموض من على جبينك.

وضحكت نهى، وهى عندما تضحك يأتى ذلك من أعماق كيانها وتحيط برأسها هالة لا يراها إلا الذين يملكون قوة الروح وقالت نهى:

- ما من شىء يسعدنى أكثر من فهمك لى، أنت تدرك ما أريد قبل أن أنطق به، ولذلك أصبحت سندى الأكبر فى بيتنا، وحقا أنا أقصد شيئا آخر. العراق مجدب رغم كثرة أنهاره، ابتعد عشرة أمتار عن النهر فى براريـنا، تجد الأرض مشققة من العطش والجفاف، ليس من يد تزرع وتسقى وتربت فى حنان على كتف التربة، والحنان هو الذى يزرع الخضرة والحب، وهذه الفتاة التى تصورها الأغنية رافضة للزواج من رجل يعطيها بغداد كلها، هذه الفتاة ينكشف لنا سرها، إنها تثور على

الكلمات الخالية من وميض الصدق، يريد أن يعطيها مدينة، أو مدنا جافة عطشى تلهث من الجفاف والفتاة ترفض ذلك، ولو كان العراق متفجراً بالشجر والخضرة لتحول قلب الفتاة ووافقت على الزواج، فالفتاة لا ترفض هدايا خاطبها وإنما تناقش هذه الهدايا وتنتهى إلى أنها محض كلمات براقة لا معنى وراءها ولا خصوبة، والغناء الشعبى كما ترى كله رموز عميقة الأبعاد.

وهتف مازن:

- نهى، نهى، من أين تطلع هذه الأفكار الجميلة؟

- مازن، مازن، لماذا لا يبكى الرجال عندنا؟ إنكم تذلون دموعنا وتتركوننا نلهث من العطش، لماذا لا تبكى يا مازن؟ لماذا لا يبكون كلهم مثلنا؟ إنهم يعطوننا- مع الرجولة التى نحبها- الصرامة واليبوسة، والعراق يحتاج إلى رجال كلهم محبة ورقة وانفعال، على سيقان الورد تنبت قطرات الدمع، أعطونا كل ذلك لتكتمل اليد التى تضرب البغى، وترفع راية الحق، وتطرد الاستعمار البريطانى، إن البطولة لا تكتمل من دون دموع الرحمة واتساع الإنسانية.

واحتج مازن رافضا هذا الرأى:

- لو بكى الرجل فما الذى سيجعل منه رجلا؟ إن الدموع للمرأة لا لنا، ولن ترينى أبكى يوماً.

- مازن، يا أخى الغالى، سينزل المطر فى يوم قريب، وستستفيق برارى العراق الموحشة على موجة باردة نشطة تغسل الملح وتنضج البرتقال والسندى، ولن تسيل السيول وتغسل الغبار من على نفوسنا إلا عندما تلتمع قطرات الدمع على أهدابكم، ويا مازن هل يرضيك أن يحكم الجدب والمحل سهول العراق العطشى؟ إنى أتعطش إلى اليوم الذى أرى فيه عينيك نديتين بالدمع الطاهر واسمع ما يقول شللر يا مازن (الدمعة هى فضيلة الإنسان التى لا تخطئ).

كان انفعال نهى يزداد ويتأجج وهتف مازن:

- أنت منفعلة جدا. مالك؟ اهدئى يا نهى، وماذا لو لم أبك أنا؟

- أريد أن تبكى، أريد أن تبكى، لتنقذ سهول العراق اليابسة.

- ولكن ماذا لو لم أبك أنا؟ أنا رجل واحد وهناك ملايين غيرى يا أختى العزيزة.

- أنت العراق يا مازن وأنت لا تدرى، أنت العراق.

- يا إلهى، كيف أفهمك؟ أحيانا تقولين ما يبدو لى لغزًا، كيف أكون أنا العراق؟

وهتفت نهى وعيناها إلى السماء.

- تولد الدموع، يولد العراق، يولد الغناء، العراق والغناء والدموع واحد، استمع يا مازن إلى موسيقى اللانهاية، الورد يصلى، الساقية والشادوف يسبحان، يولد العراق والغناء توأمين، ثم تنبع الدموع، وتصبح أراضينا خضراء معطاء ونصبح كلنا ملائكة ذوى أجنحة بيض.

وفى هذه اللحظة تعالت الزغاريد وزاد قرع الدرابك ودخلت النخلة باب الحديقة إلى حيث مهدها الجديد، كانت محمولة على أكتاف الفلاحين ينقلونها كما تنقل العروس ويزفونها إلى تربتها الجديدة، وكان غناء الأطفال لا ينتهى، كل البساتين صارت تضحك، وكانت النخلة تبكى من الفرح، واختلط الضحك بالغناء والرقص والدموع.

وانصرف مازن ليرى إنزال النخلة فى البئر، ونهى لا تكون منفردة مطلقًا إن معها الله دائمًا، ولذلك رش السكر فى دموعها التى راحت تسيل من شدة الانفعال وهمست:

- يا إلهى، إنك تستجيب للدعاء، ونوال مخطئة عندما تقول إنك صامت ولا تتدخل، خالتى ريم هى الصادقة، وها أنت ذا تعطينى طلبى يا ربى، إنك قد أبدعت حلاً لا يخطر على البال، وها هى ذى نخلة الغناء محمولة على الأكتاف فى احتفال شعبى لا مثيل له، إنك أعطيتنا عيدا يا إلهى، ومن كان يصدق أنه من الممكن نقل نخلة مثيرة؟ إنه حلم لا يشبه الواقع.

***

وفى ذلك المساء لم يعد بارزًا من النخلة إلا رأسها الأخضر الجميل، ولاحظ الكل أن نهى قد انتعشت واحمر خداها، وعندما مرت الأشهر صلّى الشحوب على جبين نهى وعاودها مرحها واكتملت النخيل فى حديقة البيت خمس نخلات لكل أخ نخلة باسمة، فهذه نخلة مازن، وتلك نخلة نهى، ونخلة نوال، ونخلة رندة والآن أصبحت لرافد

الصغير نخلة أيضا، ونهى التى تُصلّى البلابل فى حنجرتها اعتادت فى الأماسى أن تخرج وحدها الى الحديقة الخلفية وتقف أمام النخلة المنقولة، الفنانة كما تسميها، وتغنى بأعلى صوتها ساعة وأحيانا ساعتين منسجمة أقصى انسجام، ولم تكن تغنى للنخلة وحسب وإنما كانت تسعد بالغناء على عادتها، وهى تعلم أن النخلة تصغى، وتسبِّح لله، وتنمو، وتخضر على صوتها وعلى أغنياتها، وكانت العمة فهيمة تعجب من هذا المزاج، ولا تفهم كيف تقضى نهى ساعتين تغنى فى الحديقة، وكانت تعلق عليها قائلة:

- ها هى ذى واقفة ساعات تغنى للشجر.

وكانت نهى تبتسم حين تسمع هذا التعليق، ومن أعماق قلبها كان ينبع العطر ويرش الحديقة والبساتين المجاورة، كان الله يولد فى حنجرتها بصوته الجميل، وأبعاده اللانهائية ويتحد الكل فى واحد الله والعطور والموسيقى اللانهائية وتنهار الحواجز بين الأشكال والأشياء، وتندغم عناصر الوجود فى إطار واحد بديع الجمال.

فى ذلك الصباح من يوم الجمعة كانت نهى تقرأ دروسها المدرسية وهى متكئة إلى ساق العنب الغليظ المتسلق إلى التعريشة، وفجأة دخل أبوها الحديقة واقترب من النخلة فى مهدها الجديد، وقد مرت سنة على عمرها، وتطلع أبومازن إلى السعف الأخضر المنتشر كالمظلة والتفت إلى نهى وقال مشاكساً:

- عجيب أمرى منذ نقلت هذه النخلة إلى بيتنا لم أعد أحبها، إنها أشبه برأسٍ منفوشٍ بلا جسد، حقًا يا نهى... لا تتأثرى منى، إنى لا أستحسن شكلها.

وانفعلت نهى ولكنها- بتأثير السنة التى أضيفت إلى عمرها- بدأت تتعلم ضبط النفس، ولذلك حاولت أن تكون هادئة وهى ترد على الملاحظة الغامزة:

- يا بابا، حرام عليك... حرام عليك!

- حرام علىَّ ماذا؟

- أن تقول على مسمع من النخلة البريئة أنك لم تعد تحبها، ألا تعلم أن ذلك يؤثر فى نفسيتها؟ يجرح إحساسها؟ وجراح النخيل لا تبرأ وضحك أبوها ودفع رأسه إلى الوراء وقال:

- عدنا إلى الأحكام الغريبة، لكنها أحكام ظريفة مع ذلك، وأنا أقبلها منك على هذا الأساس وحده.

قد تكون أحكامى هذه ظريفة يا أبى ولكنها مع ذلك واقعية وصادقة هذا هو المهم، ألا تريد لنخلتنا هذه أن تنمو وتخضر وتطول وتعطينا ثماراً لذيذة؟ إذن لا تقل أمامها إنك لا تحبها لأن هذا يجعلها تتألم وتنكمش وقد تذبل.

- بنتى إن العلم لا يؤيد هذه القاعدة التى تريدين فرضها، مَن مِن العلماء قال هذا؟

- أنا أولاً قد قرأت فى كتاب علمى حديث عن النبات أن هناك ورداً معينا إذا وقف أمامه الإنسان وقال «يالله! ما أجمل هذه الوردة!» تفتحت الوردة وتكاثف عطرها وصارت ترقص على أجنحة النسيم، ويقول المؤلف إن الوردة بعد ذلك تصبح أجمل لونا وأروع عطرا، ألا ترى يا أبى؟ بالحب وحده ينمو النبات.

- هذا غريب حقا، ولكن ألم يذهب المؤلف بعيداً؟ ألم يضع جسوراً صناعية بين الفكرة والفكرة؟ لعلها شطحة منه، ثم أنه يقول إنها وردة معينة، فهى ليست كل الورد وكل النبات.

وسكتت نهى لحظات، وطوت كتابها فى خشوع ووضعته على حافة حوض صغير من الأسمنت يتلقى ماء الحنفية الكبيرة التى تسقى الحديقة.

وهتف أبوها:

- احذرى، إن الحافة مبللة وستتلف كتابك.

- لا أظن جلد الكتاب سيتأثر، بابا، دعنى أخبرك بشىء سمعته منذ أيام خلال رحلتنا المدرسية إلى الرستمية، وهو شىء غريب.

ورد عليها أبوها وهو شارد وكأنه لم يسمع ما قالت، كان الجسر بين المنطق والشعور مضمحلا لديه، خلافا لنهى التى تربط الإعصار بنجوم السماء، وكان أبوها يحاول أن يقطع أوراقا يابسة من شجرة قريبة وفجأة قال:

- رحلة الرستمية؟ أتذكر أنك عدت منها متأخرة جدا، وقد خفنا عليك واستولى علينا القلق.

وشعرت نهى أنها توشك على الاختناق وهتفت محتجة:

- أبى، إنك تشرد دائما عندما أحدثك فى الأمور الجدية. سألتك بالله، أن تدع تقطيع الورق وتصغى إلى.

- ماذا يهمك أن أقطع الورق؟ صدقينى إنى أسمع كل كلمة تقولينها.

- لا أحس أننى أستطيع الكلام وأنت منشغل عنى، ذهنك تغزوه رياح آذار وأبقى أنا أكلم نفسى فى حين أحتاج إلى كل إصغائك، وبنفسك كلها.

- قولى، ماذا علمت من رحلة الرستمية هذه؟

- زرنا حقول القطن وكانت مزدهرة، كان القطن الأبيض مفتحًا وكأنه فراشات بيض ترفرف بأجنحتها، كان القطن أهدابا ناعمة تهمس بموسيقى الرياح.

وسكتت نهى لحظة واندفعت تقول:

- كان هناك خبير زراعى يشرح لنا طرق زراعة القطن ووسائل تحسين المحصول، وفجأة وصلنا إلى بقعة كاملة كان القطن فيها رديئا ذابلا مغبرًا يابسًا فسألت الطالبات الخبير عن سبب ذلك فلم يحسن الجواب وتركنا نتعطش إلى الحقيقة، وعند هذا قال أحد الفلاحين الشيوخ: «سيدى إن الفلاح الذى زرع هذه المسافة كان غاضبا أشد الغضب فى ذلك اليوم، كان يزرع بذور القطن وهو يسب ويلعن ويتمزق غيظًا، وقد سأل الخبير والطالبات عن علاقة هذا بذبول المحصول ورداءته فقال الفلاح الشيخ إن النبات لا ينمو إلا تحت ظل الفرح والمحبة والضياء، قال إنه نصح لذلك الفلاح الغاضب بأن يؤجل البذار حتى ينتهى غضبه وتزول غيوم الحقد عن وجهه ولكنه أصر ومضى يزرع وهذه هى النتيجة، لقد علمتنى التجربة أن علينا أن نضحك ونبتهج ونغنى، فإن ذلك يجعل البنور خصبة منتجة حية وسرعان ما يتوهج الضياء على جبين الأرض فتنبت وتخضر».

- وهل صدق الخبير والتلميذات هذا الكلام؟

- لم يوافق الخبير وراح يناقش الفلاح العجوز، ولكن هذا لم يترك رأيه وقال أخيراً: «أنت ترى النتائج يا سيدى، لقد قلت لحسباوى الذى زرع هذه المساحة: يا حسباوى لا تزرع وأنت ساخط، يا حسباوى اذهب واهدأ أولاً، أو دعنى أزرع مكانك بعد الظهر عندما أنتهى من عملى ولكن حسباوى رفض أن يسمع وأعطانا هذا القطن الخاوى من الحياة والبياض، قال لى إن من السخف أن ننسب إلى

البنور التأثر بالغضب، وهذه هى النتائج.

وقال أبوها وقد كدس على الأرض مجموعة غصون يابسة.

- ألم يكن حسباوى فلاحا مجرِّبا مثل زميله؟

- فهمت من العجوز أن حسباوى كان شابًا يافعا لا تجربة له.

ونفض أبومازن يديه من الغبار والتفت إلى ابنته وقال:

لو كانت البنور طفلا عمره أربعة أشهر لما صدقت أنه يتأثر بالغضب.

حتى الطفل لا يحس وهو فى سن مبكرة فكيف بالبنور؟

على كل حال يا نخلة... نخلة من هذه يا نهى؟

- إنها نخلة رافد.

- على كل حال يا نخلة رافد، نحن نحبك وأنت غالية عندنا فازدهرى وأمرعى وأعطينا ثمرًا حلوًا، هل رضيت الآن يا فيلسوفتنا الحبيبة؟

- أبى، إنها لا تنخدع بهذا الإقناع، لقد سمِعَتْ حوارنا وتعليقك الأول.

- ولكنى أحبها بالفعل، وتعليقى ذاك كان مشاكسة لك، وأنا أقول هذا صادقًا، إذا كانت النخلة تحس كما تظنين فهى تعرف حبى لها، وتقرأ نفسى وأفكارى فاطمئنى.

عند هذا لاح على الفتاة سرور أحسه أبوها، وتألقت عيناها السوداوان وقالت وكأنها تصلى:

- لقد خلق الله كونًا حساسًا يا أبى، كل ما فيه يشعر وينبض ويحيا ولذلك أحس دائما أن على أن أعامل بالرفق والحب حتى الأشياء الجامدة، ألا تنبض الذرات فى داخلها كما تنبض قلوبنا؟ ثم إن الأشجار أكثر إحساسًا من الجمادات، هل تعلم أن العلماء أثبتوا بتجربة مختبرية أن أغصان الشجر تستفزها وخزة الدبوس؟

- بنتى نهى، كل هذه الأفكار تصبح مؤلمة للإنسان، إذا كنا نرى لكل شىء إحساسا فلن نستطيع أن نعيش.

ولم ترد نهى، وتنهدت وتناولت كتابها وفتحته ثانية ومرت فترة صمت وسألها أبوها:

- ماذا تقرأين؟

- أحفظ نونية ابن زيدون، لنا غدا امتحان فى الأدب الأندلسى، ودخلت أمها فى هذه اللحظة ومعها رندة وهى تقضم تفاحة وقالت أم مازن:

- أبا مازن، ماذا تفعل هنا تاركًا أعمالك؟ أما قلت لى أن عليك اليوم عملاً كثيرًا؟

- يا بنت عمى المحبوبة، إن ابنتك كانت تؤكد لى أن نخلة رافد متأثرة منى لأننى قلت أمامها إننى لا أحبها.

- إن نهى واسعة الخيال دائمًا، وهى تعطينا مطرا من الأفكار الحلوة عن الأشجار، كل عيبها أنها غير واقعية، ولكن ليس هذا هو العجيب بل العجيب أن نهى تعد دروسها اليوم أمام نخلة رافد، فى حين كانت عادتها الدائمة الدراسة تحت نخلتها فى الحديقة الأمامية.

قالت رندة وهى ترمى آخر التفاحة فى الحديقة:

- مع أمى الحق يا نهى، إن نصيب نخلة رافد منك كان لا يتعدى الغناء فأنت تقصدينها كلما طربت، أما قراءاتك فكانت تحت نخلتك دائما، قولى لنا لماذا غيرت عادتك اليوم؟ هل أصبحت نخلة رافد مثقفة؟

وضحك أبوها وقال:

- نخلة رافد اليوم قد حفظت نونية ابن زيدون.

وقالت نهى:

- هل على الإنسان أن تخضع حياته لقواعد ثابتة كل الثبات؟ إن التغيير بين الحين والحين جميل، وأنا أريد أن أتغير بأن أطير من وضع إلى وضع كالفراشة، لا أدرى ما أريد يا أمى، كل ما حولى فى الدنيا يبدو لى وكأنه ينادينى النهر يدعونى، وعندما أقف أمامه أحس وكأن أمواجه البنية تصيح: إنى أحبك، تعالى وغوصى فى أعماقى، أريد أن أضمك وأحتويك فى أحضانى، حتى الموت ينادينى.

وصاحت أم مازن:

- ما هذا الكلام يا عزيزتى؟

- صدقينى يا أمى، أريد أن أكتشف الموت فلا شك فى أنه جميل كالحياة وهو يدعونى، ولكن الذى يحزننى أنكم لا تسمعون نداء الأشياء مثلى، ولا تعلمون على الأقل أن الأشجار تشاركنا حياتنا الداخلية الأخّاذة، أنتم تعتبرون حديثى هذا عبثًا غير جدىٍّ وخيالات وهمية.

ولاحت كآبة حالمة فى عينى نهى، وقطر عطر البنفسج من شعرها المسترسل إذ حركته بأصابعها، وتنهدت وسكتت.

وقالت أمها:

- والجوع يا غالية؟ ألا يناديك؟

وقال أبوها:

لابد أن النخلة تدرى أننا جائعون فاذا تركناها وانصرفنا إلى تناول الغداء عذرتنا.

قالت نهى وهى تطوى الكتاب وتضحك معهم.

- حقا. الأكل أفضل اقتراح الآن، فأنا جائعة.

***

فى تلك الليلة قال أبو مازن على مائدة العشاء:

- من كان يصدق أن الشتاء ينقضى بهذه السرعة، ها نحن أولاء فى آذار وها أن الجو متقلب فلا يعلم الإنسان متى تهب عاصفة هوجاء وتسيل السماء سيولاً.

وجاء صوت نهى حزينا خارجًا من أعماق التذكر.

- لماذا تنقضى الأشياء كلها بسرعة كحياة الفراشات؟

وأجابت أم مازن وهى تفرغ الرز فى صحن رافد:

- هذا متوقع، أعنى تقلب الجو، ونحن فى بغداد نسمى شهر آذار شهر «الهزاهز والأمطار».

وسألت نوال:

- ترى ما معنى (الهزاهز)؟

- هى الرياح الشديدة التى تهز الشجر وتقتلع الأبواب والنوافذ أحيانا، وهذه صفة آذار فهو عنيف حين يعصف.

وقال أبو مازن وهو يلقى بالملعقة:

- إنى أشم رائحة عاصفة اليوم، فقد غامت السماء عند الغروب وأقبلت غيوم سود مخيفة، وفى الجو رائحة تراب مبلل، سترنا الله من النتائج.

وما كاد يكمل عبارته حتى أرعدت السماء إرعاداً شديداً ولمع البرق وضحك الأولاد ونظر بعضهم إلى بعض وقالت أم مازن:

- أنت عجيب يا أبا مازن كأنك مقياس للجو، وأنت تحزر الأحوال الجوية على هذا الشكل دائما.

- أنا أحزر الأحوال الجوية، والأحوال الوحيدة التى لا أحزرها هى تقلب الحالات النفسية لدى نهى، ها هى ذى اليوم شاحبة تلفعها الكآبة لا تكاد تشاركنا أحاديثنا.

- لا أدرى مالى، أنا نفسى لا أفهم أحوالى النفسية، إن على روحى الليلة غمامة سوداء.

- بنتى يجب أن تبددى الغمام، تفاءلوا بالخير تجدوه، هذا ما دعا إليه الرسول.

- ماذا أفعل إذا كانت نفسى مقفلة غامقة؟ ليس التفاؤل هذه الليلة فى يدى، وأنا عادة سعيدة بكل شيء، إلا عندما يعترينى غمٌ لا أفهم أسبابه كما أنا اليوم.

فجأة انقطع التيار الكهربائى فى المنزل كله، وفى الوقت نفسه اشتدت البروق وتعالت رعود قاصفة، وهتفت أم مازن:

- مازن عزيزى، هات شمعة من المطبخ، ضعها فى صحن وأشعلها وقاطعتها نوال:

- أمى، إن الرياح ستطفئها، والأحسن أن نشعلها هنا.

واستمر لمعان البروق المخيفة وبدأ المطر يسيل سيولاً على قصف الرعود، وعصفت رياح هوجاء راحت الأبواب تصطفق لها، كان صوت الريح يثير الرعب، وارتجفت نهى من الخوف ووضعت يدها على عينيها وصاحت:

- يا إلهى. أسدلوا الستار، إنى أخاف من البرق، أخاف. إنه يدخل فى جبينى ويوجعنى.

وكان الكل يعرفون خوف نهى من البرق فهى صفتها منذ الطفولة ونهضت رندة وأسدلت الستار على النافذة، وامتنع البرق من الدخول ووقف يتربص بعينيه اللتين تطلع منهما النار الفضية.

وقالت العمة فهيمة:

- نحن فى بناء ونشعر بالخوف من هذا الإعصار، فما حال جيراننا سكان الأكواخ الليلة؟ كيف حال عبيد وأسرته؟

قالت أم مازن:

- يا للمساكين! إن بؤسهم الليلة شديد ولا شك، ولابد لنا أن نخرج بعد العاصفة ونتفقدهم ونرى ما يمكن أن نعمله لهم.

واشتدت الأعاصير والرعود والبروق وسمع صوت صاعقة سقطت فى مكان قريب، وجلس أفراد الأسرة خائفين، وعندما هدأ كل شىء بعد ساعة وبرز قمر آذار من وراء الغيم قال أبو مازن:

- أظننا نستطيع الآن أن نفتح باب المنزل ونطل على الحديقة والشارع، قال ذلك ونهض وخرج وفتح الباب الكبير ووقف منه دون أن يخرج وأسرعت نهى ووقفت وراءه:

- أريد أن أرى ما فعلت نخلتى فى هذه العاصفة، وجاء جواب أبيها غامضًا أشد الغموض فقد قال بهدوء:

- أين هى؟

ولاح فى لحظة أن تفكير نهى قد شل، فقد راحت تفكر، فى ومضة خاطفة، كيف يمكن لأى إنسان له بصر طبيعى أن يقول عن نخلة باسقة كبيرة الرأس «أين هى؟» لو

كانت النخلة حمامة أو حتى لقلقًا لصح أن يحدق فى الظلام فيقول «أين هى؟» أما أن يسأل هذا السؤال عن نخلة طويلة عريضة فهذا لابد أن يدل على معنى غير معتاد ويستثير التفكير، ولذلك جزعت نهى ونظرت من وراء رأس أبيها إلى موضع نخلتها الحبيبة فرأت فراغًا فاغرًا فى الظلام لم تر مثله من قبل، وصاحت بصوت مرتعش:

– أبى، أين نخلتى؟ إنى لا أراها.

وسار الأب خطوات وخرج إلى شرفة المنزل ووراءه نهى المصعوقة، لقد كان حقا لا وجود للنخلة فى مكانها، وأخيرًا قال أبوها:

– أمر محزن. يبدو أن الإعصار قد كسر نخلتك، ولكن أين رماها؟ إنى لا أراها فى حديقتنا.

أخذت نهى ترتجف ارتجافا شديدًا وأحست أنها قد طعنت بخنجر، نخلتها! نخلتها! إن العاصفة قد كسرتها ورمتها بعيدًا.

واتجه أبو مازن يسارًا حتى قارب سور الحديقة فإذا هو قد انهدم، وإذا النخلة مرمية وراءه فى أرض الجيران.

– ها هى ذى نخلتك، إنها ملقاه هنا كانت العاصفة من القوة بحيث حملتها من مكانها وتعدت بها سور حديقتنا وألقتها فى حديقة الجيران ويظهر أنها مرت بالسور وهدمته.

واقتربت نهى من أبيها ورأت نخلتها الغالية ممددة على التراب، وراحت دموعها تنهمر ثم بدأت تنشج كأنها غمامة تقطر.

– نهى، بنتى، لا تكونى طفلة، إنه قضاء وقدر ولا قدرة لأحد على رده، احمدى الله على سلامتنا نحن، إن نخلتك قد ذهبت فداءً لنا، أما كان من الممكن أن يقع السقف علينا وهو مصنوع من قواطع الخشب والحصير؟ وانظرى إلى تلك الأكواخ! أنظرى ما حدث لها من هذه الرياح العاتية المدمرة.

وكان ذلك حقًا، بدا الكوخ الأول بلا سقف فقد اقتلعت الرياح سقفه المصنوع من الحصير، وأحست نهى أنها تخجل أن تبكى نخلتها وهؤلاء الناس قد فقدوا مأواهم كما يبدو، ولكنها لم تستطع الكف عن البكاء، فقد كان منظر النخلة شاجيا وهى

ممددة بلا حراك على الأرض وقد انقصم جذعها الحساس من الوسط، لقد قتلتها الرياح ولم تعد تبادلها أحاسيسها.

قال أبو مازن وهو يحيط ابنته بذراعه:

- تعالى يا عزيزتى، لا تكونى طفلة، إن عندنا أربع نخلات أخرى وكلها لك.

- إنى لا أتألم لأنها نخلتى، ولكنى أفكر فى الآلام التى عانتها وهى تُقْتل هكذا، وترميها الرياح، إن النخلة تتألم حين تُقطع، كما يتألم إنسان قطع عند البطن بسكين.

وحدث هرج ومرج بين إخوة نهى حين علموا بما حدث للنخلة، خرجوا كلهم بانفعال إلى الحديقة ورأوا منظر العروس القتيلة الراقدة فى الطين، كانوا حزانى لأنها نخلة نهى وتمنى كل منهم لو أن نخلته هى التى انكسرت فى مكان نخلة نهى، ولكن لا مرد لقضاء الله، أما نهى فوضعت رأسها بين يديها واستمرت فى البكاء، وفى اليوم التالى أصبحت مصابة بحمى شديدة وآلام فى رأسها وعندما اشتدت حرارة جسمها راحت تهذى وكان هذيانها خليطا غريبًا ولكن كلمة (نخلتى) كانت ترد فيه مرة بمعنى، ومرات بلا معنى، وكانت اللازمة التى تتكرر عبر هذيانها وتعود إليها بلا انقطاع هى قولها:

يا نخلتى

يا سوداء

أين كنت غائبة؟

فى بيروت

أنت ملكة

***

وفى الأيام التالية اشتدت حالة المريضة، وأعلن الطبيب لأبيها همسًا أنها مصابة بالمرض المسمى «التهاب ذات السحايا» وأشار بنقلها إلى المستشفى وهناك واصلت هذيانها تحت وطأة الحمى وكانت حولها فى غرفتها بالمستشفى أمها ونوال ورندة، ونظرت المريضة فى وجوههن ثم هتفت:

- لا تتكلموا. أصغوا إلى الصوت الآتى مع العاصفة، اسمحوا لنخلتى الميتة أن يصلنى صوتها، إنها تنادينى، صوتها الحزين يهمس: نهى، نهى تعالى إلى يا نهى، آتية يا نخلتى يا حبيبتى، آتية سريعا. نوال، نوال أعطينى معطفى فالجو بارد، وأعدى حقيبتى لأسافر.

وصمتت لحظات ثم قالت متوسلة:

- أنا عطشى، عطشى يا نوال، قدح ماء بالله عليك، ولكن ضعى العاصفة فى حقيبتى أولاً، ضعى ريش القطن الأبيض أيضا.

وراحت نوال تبكى فى صمت، ونهضت أم مازن ورفعت رأس المريضة وسقتها رشفة ماء، غير أنها عادت إلى الهذيان وأصبح صوتها يسيل كالموسيقى:

- حسباوى كان غاضبا وماتت الفراشة البيضاء.

ثم صاحت بغضب:

- ضعوا الرياح فى حقيبتى، آتية يا نخلتى وسأحمل لك الرياح ومعها عواء ابن آوى، نوال، جهزى لى طعامًا ولا تضعى فيه الفلفل، إن الطريق بعيد، الطريق بعيد، الطريق بعيد.

ونهضت أم مازن ثانية والقلق يمزقها ووضعت يدها على جبين المريضة والتفتت وقالت لنوال:

- إن جسمها يشتعل بالحمى.

ودفعت نهى يد أمها عن جبينها وهتفت:

- آه، الجو خانق، أزيحوا الغطاء عنى، إن ابن آوى يعوى والنخيل سرب حمام خائف، اطردوا ابن آوى اطردوه، إنه سيأكل بنت (جميلة) الصغيرة، شدوا كلبين شرسين إلى مهدها، شدوا كلبين.

قالت أم مازن والقلق يرعش جسدها:

- دقى الجرس يا رندة ولتأت الممرضة، لعلهم يضعون لها كمادات ثلج تخفف هذه الحمى.

وعاد صوت نهى يسيل مثل جدول صاف:

- آتية يا نخلتى حالاً، إن سور حديقتنا عال وسميك ولكنى سأجتازه لقد حطمت جزءاً منه وأطعمته للعاصفة.

ثم نظرت إلى نوال وقالت بفرح مفاجئ:

- نوال سنجتاز السور أنا وأنت، هل تأتين معى؟ آه ولكن لا نوال لن تأتى، ابقى يا نوال فى الردهة، ودعينى أخرج وحدى تحت عاصفة أذار، المطر لى أنا وحدى، إنه يغنى لى ولكن النخلة قد انكسرت والسماء تمطر عليها وتبللها.

وعادت تصرخ:

- ابن آوى، أبعدوا ابن آوى، أطردوه واستحال صوتها إلى صراخ ضعيف، وسكتت فجأة وأغمضت عينيها وفتح الباب ودخلت الممرضة وسألتهم أن يتركوا المريضة وحدها ويخرجوا لأن وجودهم يثير انفعالها.

وتجمع فى غرفة الانتظار بالمستشفى كثير من الأقارب والأصدقاء يتسقطون أنباء المريضة، وإخوتها كانوا يبكون ويضرعون إلى الله أن يشفى أختهم المحبوبة، هل فى الأسرة إنسان لا يحب نهى؟ هل صدرت منها طوال حياتها كلمة إيذاء لأحد؟ أبدا، ولا كانت لها طلبات من أى نوع، كانت هادئة وديعة كالملك السماوى، وكان الكل يحبونها ولا يردون لها رغبة حتى لو لم تبدها، وكانت عادتها ألا تبدى رغباتها حرصا على مشاعر الآخرين وراحتهم،

وفى التاسعة مساء حضر الطبيب وقال:

- إن حالة المريضة قد تحسنت ولكنها مازالت تهذى، والأوفق أن تعودوا إلى بيوتكم وتتركوها، إن من المضر بحالتها النفسية أن ترى أى أحد منكم واعترضت نوال:

- دكتور، لقد كانت تكلمنا وهى ترانا.

- كل ذلك هذيان يا صغيرة، إنها لا ترى أحداً، وأخشى أن تفيق وتراكم فيكون ذلك أذى لها، فهى إلى جانب مرض ذات السحايا مصابة بصدمة قاسية ووجودكم قد يذكرها بهذه الصدمة، ولذلك لا أستحسن أن تدخلوا غرفتها، ونحن نحاول أن نهدئها وننسيها، فسكينة النفس مهمة بمقدار أهمية الأدوية التى نعطيها إياها، وسترونها فى الصباح أحسن بكثير.

وذهب الإخوة والأبوان والعمة إلى البيت وفى قلوبهم أمل كبير، وفى صباح اليوم التالى ذهب الكل إلى المستشفى إلا نوال فقد كانت مضطرة إلى البقاء فى المنزل فى انتظار دواء معين ينبغى إحضاره للمريضة، وعندما وصلت المستشفى فى العاشرة رأت كثيراً من أفراد العائلة موجودين هناك وهم يتكلمون همسا، ولم تر أبويها ولا أخوتها الثلاثة، وسألت الممرضة نعمت التى تعرفها فقالت لها بحنان غامر:

- أختك قد تحسنت فلا تخافى، ولكننا نعطيها الآن علاجاً فلا تدخلى عليها.

ولكن نوال لم تقتنع بهذا الجواب الذى لا يفسر شيئا وقالت لنفسها: (لابد أن حالة نهى ليست على ما يرام، ولكن قلبى يحدثنى أنها ستشفى وهؤلاء الأقارب الطيبون يشاركوننا خوفنا عليها وهم لذلك واجمون). وأحست بدفقة أمل قوية تملأ نفسها وسألت قريبة لها عن أبويها، أين هما فأجابت:

- آه... أبواك؟.. إنهما... إنهما فى الجناح المجاور فى المستشفى آه... لقد ذهبا لزيارة مريضة... يعرفانها... وأظنهما سيعودان... أجل،... سيعودان حالا..

- ومازن ورندة ورافد؟ أين هم؟

- يا عزيزتى... مازن ورندة... آه ورافد... لقد، لقد ذهبوا إلى مدارسهم.... وليسوا هنا.

- نهى بخير إذن يا خالتى؟

- إن شاء الله، كل شىء بيد الله، توكلى عليه.

ونوال لا تعرف التوكل على الله، غير أنها وقفت ساعة مع الواقفين فى الممر وفى الحديقة، وأخيراً رأت مقعداً تجلس عليه ممرضة لا تعرفها فجاءت وجلست إلى جوارها وسألتها همساً:

- أيتها الأخت.. كيف نهى الآن؟..

ولم تكن الممرضة تدرى أن نوال أخت نهى فقالت لها:

- ماذا تقولين؟ إن نهى ماتت منذ الصباح الباكر.

وأحسست نوال أن صوابها قد طاش، وأن النجوم قد وقعت كلها محترقة على الأرض، وصرخت صرخةً عالية هزت المستشفى وسقطت على الأرض وراحت تنتحب انتحابا شديداً وهى تصيح:

- يا إلهى، إنك قاسٍ علينا، أنت حاقد لئيم ولذلك أخذت نهى منى، ولن أعبدك بعد اليوم، لن أعبدك يا إله الشر والموت.

وتجمُّع الأهل يحاولون تهدئة الفتاة المفجوعة ولكنها هتفت:

- كلكم كذبتم علىَّ، تزعمون أن صحتها تحسنت، وهى قد ماتت، ماتت أختى نهى، ماتت.

وواصلت البكاء بصوت شاج وصاحت بالمرضة المختصة نعمت التى كانت واقفة حزينة إلى جوارها:

- وأنت يا ممرضة، لقد ادعيت أنها تحسنت وكانت هى ميتة، طوال الوقت ميتة.

وراحت المرضة تبكى فى صمت، وهتفت العمة أم جلال وهى تلف ذراعها حول كتف نوال:

- حبيبتى نوال، كنا نحن هنا فى انتظار تشييع الجثمان ولم نعرف كيف نقول لك الحقيقة، وأنت كما نعلم جميعًا شديدة التعلق بالفقيدة.

- يا للهول! يا للهول! نهى عروس النخيل وفتنة الورد، أصبحت جثمانا، نهى، أختى الحبيبة نهى.

وراحت تعول وتشهق وصاحت:

- خذونى إلى أبوى وأخوتى، أين هم؟

وقادوا الفتاة خارج المستشفى إلى بيت قريب يملكه أحد أصدقاء الأسرة وهناك رأت أبويها وأخوتها فى مناحةٍ رهيبة وصاح أبوها:

- تعالى يا نوال، تعالى يا بنتى المسكينة، كنا مشفقين عليك من الحقيقة فتركناك.

وكانت أمها تبكى وتقول وتعيد:

- لم تحتمل انكسار النخلة مطلقًا، لقد تبعتها إلى حيث هى، فى عالم مبهم لا نعرفه.

وقالت نوال وهى تكف عن البكاء.

- لقد أصبحت أصدق كل ما كانت نهى تقوله عن الأشجار، أنها تحس وهذه النخلة هى التى نادت إليها نداء خفيا، لقد ذهبت حبيبتنا نهى، ذهبت على عجل لتعانق نخلتها وتلقى عليها القصائد إلى الأبد.

وقال أبو مازن:

-يا إلهى، لا أعترض على مشيئتك، تحيى وتميت كما تشاء.

وفجأة راح يبكى بصوت عال ويقول:

- ولكن هذا غير مترابط... وفاة نهى لا ارتباط فيها.

وكان مازن ساكتا مطرقا يتعذب ولا يبكى وصاحت أمه:

- مازن، عزيزى، لا تكتم شعورك هكذا، ابك ونفِّس عن إحساسك فأنا أعلم أنك أشدنا حزنا.

وقال مازن وهو يبذل مجهودا للسيطرة على نفسه:

- إنه مترابط يا أبى، وقد تعلمت من نهى هذه السنة أن كل شىء فى الوجود يملك إحساساً وروحا وضعها فيه الله، ونهى كانت أشدنا إحساساً بلغة الأشياء ولذلك كان كل شىء يناديها، حتى النهر كان يدعوها، حتى الموت، الله نفسه كان يدعوها إليه، ونهى حساسة وكان المنطقى أن تلبى النداء وترحل، خاصة بعد أن ذهبت نخلتها، وهذا مترابط يا أبى.

ثم غطى وجهه بكفيه وارتعش جسمه كله وصاح بلهجة عذاب شديد:

- مترابط يا نهى!

وبدأ مازن يبكى، وهتف يقول وهو يرتجفك

- ها أنا ذا أبكى، كما تمنيت يا نهى، ها أنا ذا أبكى يا أختى الحبيبة، وقد كان عليك أن تهبى حياتك الغالية ثمنا لدموعي، كان عليك أن تموتى أولاً لكى أبكى كما تريدين.

وتذكر كلماتها «تولد الدموع، يولد العراق ويولد الغناء» ثم قال وهو ينتحب:

- ولد العراق يا نهى، لأن الدموع ولدت فى عيون الرجال، أنت تموتين مضحية بحياتك لكى يولد حبيبك العراق.

واشتد بكاؤه وراح ينتحب انتحابا شديدا، وأحس ضميره يثور عليه ويمزقه، فلو كان بكى كما تمنت نهى لما اضطرت إلى أن تموت، ومضى مازن يبكى فى حرارة ولوعة وراحت السماء تمطر وتمطر وتمطر.

وفجأة رفع مازن رأسه وعلى وجهه إشراق وهدوء روحى عميق وقال بانفعال وسرعة متلاحقة وهو يشهق:

- أبى، أمى، نوال، اسمعوا جميعًا ما أقول، إنى واثق من أننى أرى نهى الآن وهى تضحك فى بهجة وترتدى ثوبًا من الموسلين الأزرق الفضفاض وشعرها المسترسل الطويل يتطاير مع الرياح، كانت تسير وكأنها تطير، ولا تظنوا أن ما أقوله خيال، صدقونى إن صورتها هذه ارتسمت أمامى وهى رسالة منها إليكم أبلغتنى إياها لكى تكفوا عن الحزن، وصمت مازن واشتد عصف الرياح وزمجرت الأعاصير والرعود، وتساقط المطر غزيرا سيالا يغسل كل شىء حتى الأحزان، وأحست نوال بخوف ورهبة أمام الأشياء كلها، قالت لنفسها إن نهى على حق، ومازن على حق أيضا، والله ليس لئيما ولا حاقداً، وإنما أخذ نهى إليه لأنها تفهمه فهما عميقا فهو يحبها.

وشيعت نهى إلى قبرها الأخضر وطلبت نوال أن يكتبوا عليه:

نهى محمود: سبعة عشر عاماً

رحلت مع الرياح

إلى حيث النخيل والموسيقى

(١٩٧٥)

رحلة فى الأبعاد

منذ طفولة «شوق» كان حلمها الأكبر أن تمتلك القدرة على رؤية الزمن، فتنفصل عندما تشاء عن الحاضر الذى تحيا فيه، لترجع فتعيش فى العصور السابقة لحظة لحظة، وترى كيف كان الناس يقضون أوقاتهم وبم كانوا يتحدثون؟ وما أشكال مساكنهم؟ وما الأثاث الذى كانوا يفرشون به تلك المساكن؟ وماذا كانوا يلبسون ويأكلون؟ وكان حلمها الأكبر أن تستطيع رؤية التاريخ العربى كله بتفاصيله جميعًا فتلتقى بالشخصيات التى أحبتها وعايشتها بخيالها مثل امرئ القيس وطرفه بن العبد، وعبيد بن الأبرص، ومثل رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومصعب بن عمير، والإمام زين العابدين، وطارق بن زياد، والمتنبى، وابن الفارض، ومحيى الدين بن عربى وعشرات غيرهم.

وقد شغل هذا الحلم المستحيل من حياة شوق أوقاتًا كبيرة فصرفت ليالى لا عدٌ لها، وهى ساهرةٌ تتقلب ولا تنام، تلعب بها التخيلات، وتحلم بالزمن وخفايا التاريخ العربى الساحر، وطالما امتدت بها الأحلام حتى تصورت نفسها تمشى فى بغداد كما كانت فى عصر المأمون، وترى بساتينها ونخيلها وجوامعها، وتتصور على أى شكل كان دجلة يتلوى بين ضواحيها، وكانت هذه الخيالات تسبب لها الأرق لأنها تثير أشد انفعالاتها وحماساتها من جهة، ولأنها تقاطع دائما ولا تستمر مطلقا، فما تكاد شوق تبنى من تصوراتها صورة لبيت بغدادى على النهر فى عصر المأمون حتى ينبعث صوت العقل البارد، فيصيح بها: يا شوق، من قال لك إن هذه الصورة صحيحة؟ إن هى إلا أحلام، لقد مضى الزمن وليس فى الوجود إنسان واحد يملك أن يراه، فلو حلمت ألف سنة لما خرجت بصورة واحدة صحيحة يمكن أن تطمئنى إليها، وها أنت ذى سعيدة، يخفق قلبك حماسة وجذلاً، لأنك تحسبين أنك قد حققت رؤية بيت بغدادى زمن الخليفة المأمون، فعلى أى أساس تبنين السعادة؟ إن حلمك مجنون ومستحيل فافتحى عينيك على واقع الدينا وكفاك تخيلاً، ولكن الفتاة لم تكف قط عن أحلامها السحرية هذه، لا بل إن سنوات عمرها كانت تضيف حماسة جديدة عامًا بعد عام، حتى أصبحت تبتهل إلى الله أن يكون للإنسان بعد الموت الاقتدار على تحقيق هذا الحلم الذى شغفها حبًا، وراحت تمنى نفسها بأن الموت باب من الرؤية والبصيرة ينفتح للإنسان، لأن الجسد ثقيل كثيف يحجب رهافة الروح وامتداد أبعادها وقوة بصرها،

كانت شوق تقول لنفسها: لعلنا حين نموت نمتلك تلك القدرة العظيمة الرائعة التى وصفها ذلك الكاتب الفرعونى القديم (توتى) بعد موته حين قال وهو يصف اللحظة التى مات فيها:

«فجأة، أصبحت وكلى بصر وحس، وانفتحت أمامى المسافات كلها فأصبح نظرى يخترق الجدران والأبعاد».

وعندما امتلأ قلب شوق بهذا الأمل السعيد، وبدأت تصدق أن الموت تفتّح واقتدار وامتداد أصبح موضوع استحضار الأرواح يسحرها ويفتن روحها ويجتذبها اجتذاباً شديداً، واشتغلت عدة سنوات بالاتصال بمئات الأرواح القديمة والحديثة والتحدث إليها خاصة روح الوفى الكبير الشيخ محيى الدين بن عربى، وقد سحر أيامها فترة طويلة بأحاديثه الروحية الرائعة، غير أن قدرتها المحدودة على الوساطة قصت جناحها فلم تستطع أن تذهب بعيداً فى تخطى الحواجز بين الأحياء والأموات، وكل ما خرجت به أنها تأكدت من أن الإنسان لا يموت حين يخمد جسده ويدفن وإنما تنطلق روحه فى الكون لتؤدى رسالة جديدة تختلف عن رسالة الحى كل الاختلاف.

وخلال ذلك زاد تحرق شوق إلى رؤية التاريخ، حتى أصبح شغفاً وولهاً لا يحده شىء، فكانت إذا زارت متحفا تركت فيه أشياء كثيرة، وانصرفت مسحورة إلى التطلع إلى الأدوات التى كان الأسلاف يستعملونها فى حياتهم اليومية، وطالما عجب الذين يصحبونها إلى المتاحف من طول وقوفها أمام إناء صغير تافه متحدرٍ من عصر قديم، فى الوقت الذى ينصرفون فيه هم إلى رؤية المتحف كله وتذكر شوق من ذلك ما وقع لها يوم زارت المتحف الصغير الملحق بالحرم الشريف فى مدينة القدس، فقد عَبَرت بعشرات الأشياء ووقفت مبهورة أمام قدرٍ ضخمٍ هائل كانت زوجة السلطان سليم القانونى تطهو به الطعام فى قصرها يومياً، ولم يكن الذى سحر شوقا أن القدر كان شديد الضخامة بحيث يطعم ألف إنسان كل يوم، وإنما افتتنت بمجرد أنها ترى قدرا من حياة ذلك الزمان، تراه رأى العين، وتلمسه بيديها، وتحقق خيالاتها المسحورة، وطال وقوفها أمام هذا القدر- مع أن الزائرين كانوا يمرون به ولا يقفون- لأنها راحت تحاول أن تبنى لنفسها صورة للناس وللمنزل والطرق والحقول والزمان كله، وجاء من كانوا معها، وأبدوا دهشتهم من طول مكوثها أمام قدر اعتيادى لا قيمة له، وذهبوا وأكملوا رؤية المتحف وجاءوها وهم يلحون أن يذهبوا فلم تتحرك إلا بعد أن أمسكوا بها من يدها وجروها جراً.

ولكن رؤية مثل هذا القدر الثمين لا تشكّل فى حلم شوق إلا جانبا يسيراً، فالأشياء عندها ليست أكثر من دلالات تشير إلى الجوهر، أما ما تبحث عنه وتريد رؤيته فهو الحياة والروح والإنسان فلكم تكون شوق سعيدة لو رأت زوجة سليمان القانونى هذه وكلمتها وهى تعيش فى زمانها وتتنفس هواءه، كم تسعد لو رأت أولئك الألف من الناس وقد تجمعوا ليأكلوا من طعام ذلك القدر، لو أتيح لها أن تسمعهم يتحدثون وهم يأكلون، ثم تلحق بعضهم فى دروب المدينة إلى بيوتهم، وترى أولادهم وأهلهم، وتلمس حياتهم كلها، إذ ذاك يصبح القدر حيا وتنتفض الروح فيه، وإذ ذاك- قالت شوق لنفسها- سأتيه فى الزمن إلى الأبد فلا أرجع إلى هذا العصر مطلقا، لا عن كراهية لعصري فأنا أحبه، وإنما لمجرد أن الزمان بعيد الغور، هائل الأبعاد وأنا عاشقة للزمان فكيف أرجع ومتى؟

ومضت السنوات سنة بعد سنة، كلما زاد وله شوق برؤية التاريخ زاد إحساسها بأن تحقيق ذلك الحلم مستحيل، وأن الله وحده هو القادر على الرؤية السحرية التى تحلم بها، ولكن اليأس لم يوقف أحلامها وبقيت نشيطة الخيال، حالمة القلب، مأخوذة بالعوالم الغامضة التى تمتد وراء هذا العصر فى أعماق التاريخ الذى ذهب إلى الأبد فلا رجعة له، وبقى هذا الولع أشد ولع لها فلا شىء يعادله فى حياتها الروحية على الإطلاق.

وفى ذات يوم سعدت شوق بتفتح روحى عجيب لا مثيل له، فغابت عن هذا الوجود ورحلت إلى الوراء ألفا وأربعمائة عام حتى رأت العصر الجاهلى وبقيت ترقبه نحو نصف ساعة ثم أفاقت وعادت إلى وعيها، وما كادت تصحو حتى ركضت إلى زوجها مسحورة مبهورة تكاد تطير وقالت له بكلمات لاهثة متقطعة تثقلها النشوة والسعادة:

- عبدالسلام... أتعلم ماذا؟ لقد رأيت شيئا عجيباً

وكان يشرب كوب شاى فألقاه على المائدة أمامه وقال:

- قولى لى أولاً، ما الذى جعلك تسقينا اليوم شايا مغليا؟ هل نسيته على النار؟ أم ماذا؟

- إن تركى الشاى يغلى خلافا للعادة مرتبط بما جئت لأحدثك عنه، ولاح شىء كالقلق

على وجه عبدالسلام وهتف يقول باهتمام:

- ولكن مالك يا شوق؟ إنك ترتعشين... أنت منفعلة انفعالا شديداً.

- هذا صحيح، لأننى رأيت شيئا مذهلا، شيئا لا يمكن أن يراه بشر.

- لا يمكن أن يراه بشر؟ وكيف يكون هذا؟ قولى، ماذا رأيت؟

- العصر الجاهلى يا عبدالسلام.. لقد ذهبت إلى العصر الجاهلى.

ولاحت الحيرة على وجه الزوج وعاد إليه القلق وهتف:

- ما بك يا عزيزتى؟ اجلسى أولا، اجلسى ودعينا نرى كيف ذهبت إلى العصر الجاهلى، ولكن اهدئى أولاً... لا أريد هذا الانفعال ولا هذه الحماسة، هل أنت مريضة؟ هل تشعرين بتعب؟

وسحب عبدالسلام كرسياً على عجل فجلست شوق وقالت بسرعة:

- مريضة؟ لا لا.. لا تخف.. إن حالتى اعتيادية، كل ما هنالك أننى متحمسة لأننى ذهبت إلى العصر الجاهلى.

وتطلع إليها دون أن يفهم لكلامها معنى ثم قال:

- أتراه حلماً حلمت به وأنت نائمة؟

- كلا، كلا، لم أكن نائمة، كل ما هناك أننى غبت عن الوعى بالزمان والمكان، لم أعد أرى المطبخ الذى كنت فيه، لم أعد أحس أننى بنت القرن العشرين، واستغرقت فى رؤيا لا شبيه لها فى حياة إنسان لأننى عشت نصف ساعة فى عصر الجاهلية.

- كلامك غريب؟ .. ولا أدرى كيف أفهمه، رأيت الجاهلية فى يقظتك؟

- أجل، رأيتها عيانا ولم أكن نائمة، كنت واقفة فى المطبخ وهذا هو الغريب، ثم قال:

- لقد دخلت المطبخ منذ دقائق وصببت لنفسى كوب شاى ولم تكونى هناك.

- أجل، لأنى ذهبت على عجل وسجلت ما شاهدت على ورقة بسرعة محمومة خوفاً من أن أنسى ما رأيت وسمعت ثم جئت إليك، وعاد يكرر:

- ذهبت إلى العصر الجاهلى؟ هل هذا كلام معقول؟

- أعرف أن ما أقوله غير معقول، ولكن اسمع وسأصف لك ما حدث، وراحت شوق تتكلم وكأنها تحلم وكانت ومضات من الانفعال والحماسة تلون حديثها ولكن هيئة الحلم ظلت ترين عليها، وبدأت تتكلم:

- رأيت نفسى فجأة واقفة فى وسط بادية، كانت الرمال تمتد حولى صحراوية مجدبة، والتراب والأحجار فى كل مكان يقع عليه البصر فحيثما وجهت نظرى رأيت البادية الغامضة ورمالها... وفجأة سمعت صوتا تحمله الريح من بعيد، فالتفت فرأيت فارسا ممتطيا صهوة جواد وسمعت صوتا يكلمنى هامساً،

وقاطعها عبدالسلام:

- ولكنك تقولين إنه لم يكن حولك إلا البادية فمن هذا الذى كلمك؟

- هذا هو المحير، لا أدرى من أين كان يأتى هذا الصوت فلا أحد إلى جوارى.

- وماذا قال لك ذلك الصوت؟

- قال لى همساً: «انظرى يا شوق وتطلعى، سترين الآن شاعرك المحبوب امرأ القيس ممتطيا صهوة جواده، راقبيه فإنه يقترب» وسرعان ما أقبل الفارس ولكنه مر بى دون أن يبدو عليه أنه رآنى وكأننى لم أكن واقفة على طريقه، وذلك يدل على أننى لم أذهب إلى الجاهلية بجسدى وإنما بذهنى وروحى فقط...

- حسن... إنى متشوق لأن تكملى حديثك... دعينا نره صفى المشهد الذى رأيته لعلنا نفهم سر التجربة التى وقعت لك.

- كان الجواد مسرجًا وهو يجرى مسرعا ولِوَقْع أقدامه على الطريق صوت، واقترب منى وتبينت وجه امرئ القيس، وجهه الذى ليس فى هذا العصر إنسان قد سعد برؤيته غيرى.

ورفع عبدالسلام كوب الشاى إلى فمه وقد بدأ يبرد وقال:

- هذا طبيعى، لم يره أحد، نحن كلنا نعتاض عن رؤيته بالتخيل ونحاول تصور وجهه من قراءة شعره.

- أما أنا عبدالسلام فقد رأيتنى أقف وجهًا لوجه أمام امرئ القيس، لقد رأيته بعينى...

وقاطعها زوجها:

- ولكن فى أى سن رأيته؟ هل كان غلامًا؟ كهلا شيخا؟

متى كان ذلك؟

- كان شابًا يافعًا مرحًا فيَّاض الصبا بالحياة، وقد قدرت عمره بما يقرب من عشرين، وكان يجرى على فرسه ضاحكًا سعيدا والريح تعبث بشعره الطويل وقد انسدل حول رأسه مقاربا كتفيه فى صورة لا نعرفها فى هذا العصر(١) ولم يكن هذا الشعر أسود تماما بل لونه يتوسط بين الكستنائى والأسود، ولا كان شعرًا مجعدا وإنما منسدل سلس.

- ألم يكن على رأسه غطاء أو طاقية أو شىء مماثل؟

- بلى، كان يلف حول شعره شريطا عرضه ثلاثة أصابع ولونه أبيض وكان يبدأ من أسفل رأسه تحت الشعر ويصعد حتى يتربع فوق جبينه وقاطعها عبدالسلام:

- ولكن هذا ما تلبسه الفتيات فى عصرنا

- يظهر أنه كان لباس الشبان فى الجاهلية وقد قال لى الصوت الهامس شارحًا: «تطلعى إلى امرئ القيس، إن ربطة الرأس هذه آخر ما ابتدع الشباب العربى فى الجاهلية، وامرؤ القيس الذى ترينه نموذج الأناقة الأعلى إنه يمثل الشباب اللاهى الذى لا يشغل باله بشىء غير المرح والفتيات».

وسكتت شوق لحظات وسأل زوجها:

- كان هذا وأنت صاحية يا شوق؟ كيف يكون هذا؟ إنى لا أستطيع أن استمر فى الاستماع إن لم أجد تعليلاً يوضح كيفية حصول هذه الرؤيا.

- إنى أنا نفسى لا أدرى، كل ما أعرف أننى انغمست أمس واليوم فى استحضار الأرواح وفجأة لم تعد الروح تكتب وإنما صرت أسمع صوتها يكلمنى.

عند هذا لاح اهتمام شديد على وجه عبدالسلام وراح يؤنب زوجته

- شوق. ألم تعدينى أن تتركى استحضار الأرواح؟ ألم نسمع من محمود أنه مرض عندما انغمس فى هذا الاستحضار؟

ولاح الشعور بالذنب على وجه شوق:-

- لقد وعدتك وأخلفت وأنا آسفة.

- ولكن هذا لا يجوز، ما نفع أسفك حين تعرضين نفسك لخطر محقق؟

- دعنى أكمل حديث امرئ القيس ولك منى وعد قاطع بأن أترك الاستحضار نهائيا.

- لم أعد أثق بوعودك، يجب أن تقسمى هذه المرة، إنى أعلم أنك لا يمكن أن تحنثى بقسم انتظرينى، إنى سأحضر القرآن لتقسمى عليه.

ونهض عبدالسلام وغاب لحظات فى الغرفة المجاورة وجاء بمصحف كبير غلافه من القطيفة الحمراء وضعه على المائدة وقال:

- ضعى يدك على كتاب الله وأقسمى

- حسن أيها العزيز هذه يدى، أقسم بالله العلى القدير أننى لن أستحضر الأرواح طوال حياتى إلا إذا وافقت أنت وسمحت لى.

- ولم هذا الاستدراك؟ ماذا تنوين أن تفعلى؟

- أقنعك ذات يوم.

وضحك عبدالسلام وقال وهو يتناول كوب الشاى ثانية ويشرب:

- ممتاز، أنا لن أوافق ما عشت، لقد انتهينا من هذا الموضوع والحمد لله، والآن أكملى حكاية عزيزنا امرئ القيس، إذن كان الصوت الذى يكلمك صوت إحدى الأرواح؟

- أجل. لقد أصبحت قادرة على سماع أصواتهم عندما يحضرون وهذه مرحلة متقدمة بالنسبة للوسيط.

- روح من كانت هذه التى أرتك امرأ القيس؟

- صديقى محيى الدين بن عربى، وهو على عادته ينهانى نهيًا شديداً عن استحضار الأرواح، ما يكاد يحضر حتى يبدأ قائلا «نهيتك»

- أترين؟ هذا لأنه رجل صالح ويحرص على مصلحتك، قولى الآن ماذا فعل امرؤ القيس؟

– أجل، نعود الى امرئ القيس. لقد كان يلكز الفرس فتنطلق راكضة ويصعد معها الشاعر ويهبط ضاحكا بصوت مسموع، محركا رأسه يمينا وشمالا مع الضحكات، والهواء يطير بشعره المنسدل على كتفيه، ووقفت مسحورة مبهورة أتأمل المنظر وأكاد أفقد صوابى لفرط سعادتى.

ألقى عبدالسلام بكوب الشاى واتكأ بمرفقه إلى المائدة ووضع كفه تحت ذقنه وقال:

– ولكنك لم تصفى لى وجه امرئ القيس، كيف هو؟ هل حدقت فيه مليا واستبقيت صورته فى ذاكرتك؟

– لقد حدقت فيه حتى كدت آكله لطول تحديقى

– ولكن كيف؟ أما تقولين إنك كنت واقفة وأنه كان مسرعًا على فرسه؟ كيف إذن طال تحديقك فى وجه؟

– هذا هو الغريب، لقد كان يبدو كأننى أتحرك معه لأنه بقى أمامى طوال الوقت... على كل حال اترك هذه النقطة ودعنى أصف لك ذلك الوجه الجذلان، لقد كنت أطيل التحديق فيه لأننى كنت أدرى أنه لن يتاح لى ثانية أن أرى أمرأ القيس فهذه فرصتى الوحيدة ولكن... يا عبدالسلام! كيف تظنه كان؟ رجلا وسيما؟

أم غير وسيم؟

– رأيته أنت وسيما؟ أم غير وسيم؟

– غير وسيم، وقد أثار هذا عجبى لأننى كنت أتصور أن من كان مثله معشوقا لدى هذه وتلك من النساء لابد أن يكون ذروة فى الجمال والوسامة.

عند هذا ابتسم عبدالسلام وقال لها:

– لقد اختبرتك بسؤالى، أنا أعلم أنه غير وسيم، وكان المؤرخون يقولون عنه إنه «فارك» أى غير محبوب لدى النساء.

وقد تركته زوجته المشهورة أم جندب وتزوجت منافسه الشاعر علقمة بن عبده الملقب بعلقمة الفحل.

ولاحت الحماسة على وجه شوق وقالت بفرح:

- لم أكن أعلم هذا، ولكن رؤيتى لامرئ القيس جاءت مؤيدة له، دعنى أصف لك وجهه، إنه أسمر اللون وعيناه متوسطتا الاتساع سوداوان فوقهما حاجبان كثان لهما لون شعره، وله أنف لا يشين وجهه، أما نقطة عدم الجمال فى ذلك الوجه فهو الفم لأن شفتيه قصيرتان نسبياً بحيث يضطر إلى جمعهما بقوة إذا أراد أن يخفى أسنانه ومن ثم فإن ضحكته لا تمنح وجهه حيوية الضاحك تماما وإنما يبدو معها أن خديه مشدودان قليلاً.

كان عبدالسلام يصغى باهتمام شديد يقرب من اللهفة وحين بلغت شوق هذا الموضوع من حديثها اتكأ إلى ظهر الكرسى ووضع ساقا على ساق وقال:

- الوجوه تكون أحيانًا قبيحة ومع ذلك يحب أصحابها لأن أرواحهم شفافة حلوة، فكيف كان امرؤ القيس على العموم؟ هل هو إنسان قريب من القلب؟ أم شخص بغيض؟

ولاحت نظرة فرح على وجه شوق وقالت بسرعة:

- إن حيوية روحه وإحساسه العظيم بالثقة بالنفس كان يسبغ على وجهه عذوبة وحرارة تقربة إلى النفس، إن هذا الوجه يشف عن إيمان بالذات لا حدود له، وقد أدركت فوراً أن امرأ القيس رغم خلو وجهه من الوسامة يحس أنه أثير فى القلوب ولذلك ينطلق ضاحكًا سعيداً ينهب الأرض وكأن الدنيا كلها ملك له.

- لا تنسى أنه كان ابن ملك، وقد يكون هذا سبب ثقته بنفسه، ولعله فقد هذه الثقة بالنفس بعد قتل أبيه وأصبح (فاركًا) كما وصفه المؤرخون.

- لا أدرى، كل ما أعرف أنه كان يضحك سعيداً، يضحك من أعماق كيانه وتضحك عيناه ووجهه كله فلا يخرج المحدق فيه إلا قائلا: «يا له من إنسان سعيد أثير إلى النفس» ومر بى امرؤ القيس ولم يرنى، فكأننى لم أكن موجودة على طريقه.

وأدركت من هذا أننى أقف بلا جسد فى هذه البادية، وأننى قد انتقلت بروحى وحدها فأنا أرى ولا أُرى، وامرؤ القيس يعيش حياته التى لم أعش فيها، أما خلا العصر الجاهلى منى كل الخلو؟

فجأة قال عبدالسلام:

- عزيزتى شوق... هل أنت واثقة من أن هذا لم يكن حلما رأيته وأنت نائمة؟ ذلك أنك، فى استحضارك للأرواح، لم تكونى يوما قادرة على الرؤية.

وقالت شوق بسرعة وهى متحمسة لاهثة.

- إنى واثقة كل الثقة فى أننى لم أكن نائمة، كنت فى المطبخ أعد الشاى وفجأة كلمنى صوت لا أعرفه وسرعان ما قال لى إنه محيى الدين بن عربى وإننى أصبحت بالتدريب وسيطة قادرة على الاستماع إلى أصوات الأرواح، ثم نهانى نهيا قويًا عن الاستمرار فى الاستحضار وقال لى إن الخطوة التالية ستكون رؤيتى للأرواح، وهذا مخيف جدا كما قال لى لأن الأرواح الشريرة شديدة القبح أسنانها بارزة وعيونها شوهاء تثير الرعب وقد يمرضنى هذا.

- أرأيت؟ أرأيت؟

وقالت له وهى تهدئه:

- الحمد لله على أننى أقسمت على القرآن ألا أشتغل ثانية بهذا الضرب من النشاط، ومن المستحيل أن أحنث بقسم، وأنت تعلم هذا.

- حسن. ماذا جرى بعد ذلك؟

- لقد وعدت الشيخ محيى الدين بن عربى يرحمه الله أن أترك الاستحضار فقال لى أنه قبل أن يودعنى نهائيا سيحقق لى أجمل حلم أتمناه وهو رؤية التاريخ، وكان بعد ذلك ما أقصه عليك الآن.

الحمد لله على أنك نجوت يا شوق، الحمد لله، قولى لى الآن، ألم تحاولى أن تكلمى امرأ القيس مطلقًا؟

- حاولت طبعا، رفعت صوتى وقلت له بالفصحى: إلى أين تمضى أيها الفارس السعيد؟ إنك تحث الجواد فينطلق بك وكأن وراءك غاية تسعى إليها، وأنت تطوى رمال البادية وأحجارها ركضا نحو هدف تحبه ولا ريب وإلا ما سعدت هذه السعادة، وضحكت هذا الضحك.

- وصلنا إلى نقطة ممتعة، قولى بماذا أجابك؟

- لم يجبنى ولم يلتفت إلى ولم يرنى، وإنما كلمنى ابن عربى هامسًا وقال: «عبثا تحاولين، أنت بلا صوت فى هذه البادية وأمرؤ القيس لا يسمعك».

- وهل انتهت الرؤيا هنا؟ أم تراك رأيت المكان الذى ذهب إليه شاعرك؟

- بل رأيت كل شيء، لقد ذهبت معه لا أدرى كيف.

- كما يحدث لنا فى الأحلام تماما، اكملى حكايتك إذن.

- أجل، اصغ، فجأة لاح من بعيد شجر كثيف ممتد. ومضى امرؤ القيس يجرى بفرسه، وأنا أراه فى كل خطوه دون أن أحس أننى أتحرك من مكانى.. وبقيت قريبة منه وكأننى أنطلق معه على وجه ما حتى وصلنا الى منطقة الشجر، واستقبلت امرأ القيس بساتين وظلال بديعة الجمال كلها خضر ومياه وحياة، وقال لى صديقى ابن عربى يرحمه الله، وصوته يأتى من الفضاء: "انظرى الآن إنك ترين موضعا باليمن القديمة"

واستوقفها عبدالسلام هنا ملقيا سؤالا:

- ولكن يا شوق، هل فى التاريخ أن امرأ القيس عاش فى اليمن؟

- لا أدرى ولكن هذا ما رأيت وهذا ما قاله لى الشيخ محيى الدين.

وقد اعترضت أنا نفسى عليه وسألته كيف تكون فى الجاهلية مثل هذه الخضرة الريانة النضيرة؟ فقال لى بالنص: «إنك ترين الواقع الآن فانظرى إليه وصححى أخطاءك عن حياة الجاهلية، إن الحياة القديمة قد انبعثت أمام بصرك فتأمليها وأشبعى شغفك بالتاريخ».

وعاد عبدالسلام يضع مرفقه على المائدة ويسند وجهه على كفة ويقول:

- نريد الآن أن نرى امرأ القيس ينزل عن الفرس ويسلك، هل حدث هذا؟ أجل، أجل انتظر واسمع، لقد اقترب امرؤ القيس فجأةً من خميلة يتوسطها بيتٌ من الحجر الأحمر لم أتبين معالمه تمامًا، لأننى رأيت ما هو أجمل منه وأحب، رأيت فتاة سمراء سحرية الوجه لها عينان سوداوان عميقتان واسعتان، وفمها صغير وقد انطبقت شفتاها الحمراوان وكانت الفتاة واقفة إلى جوار بقرة تحاول أن تحلبها فى إناءٍ موضوعٍ على الأرض.

- ألم تعرفي اسم هذه الفتاة؟ وما علاقتها بامرئ القيس؟ وهل ترجل ونزل عن فرسه؟

- أعطيك اسمها أولاً. لقد قال لي ابن عربي بصوته الأليف:

«تطلعي إليها، إنها عُنَيزَة حبيبة امرئ القيس» ورحت أنظر إليها في شغف، وقد رأيت الجمال متجسداً أمامي في هذه الفتاة اليافعة الفارعة القوام، إن سمرة وجهها سحرية يترقرق وراءها دم كله حرارة وحيوية، وكانت تروح وتغدو حول البقرة مشغولة بها، تارة تجلس وتحلبها، وحينا تقف وتربت على عنقها بحنان وتمسح رأسها، وفجأة سمعت وقع خطى فرس امرئ القيس فالتفتت إلى الوراء ورأته، أما هو فقد راح يتلفت حوله وكأنه يخشى رقيباً ولعل هدوء عنيزة طمأنه، فترجل واقترب منها ضاحكا ضحكته السعيدة.

ولاح السرور على وجه عبدالسلام وهتف وهو غير قادر على إخفاء حماسته:

- الآن أصبح الموقف أمتع وأجمل، أريد أن أعرف ماذا حدث بين امرئ القيس وعنيزة وماذا قال لها؟

وسكتت شوق لحظات وأنشد عبدالسلام:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مُرجلي

تقول وقد مال الغبيط بنا معا عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

وعادت شوق تقول:

- لا لا، لم يكن هناك خدر ولا غبيط ولا بعير هذه المرة، كانت عنيزة في البستان خارج بيتها.

- هربت منه واستمر يطاردها حتى أتعبها الجري وراحت تلهث تعبًا وتنفض ما علق بثوبها من ورق الشجر وترابه وتردد عبارة واحدة تكررها، وكان صوتها ولهجتها رائعي الجمال حتى افتتنتُ بها افتتاناً شديداً ولم أعد أعْجَبُ من حب امرئ القيس لها وولهه بها وسعيه إليها.

وقاطعها زوجها وقد نفد صبره:

- قولي. ماذا كانت عنيزة تقول؟ قولي بالله.

- كانت تقول وهى تجرى: «فضحتنا... لا أم لك...» ولم تزل لهجتها فى نطق هذه العبارة ترن فى سمعى وتسحرنى، إنها لهجة لا مثيل لها فى عصرنا ولا تشبه صوتًا سمعته على الإطلاق، وكلمات عنيزة تشبه ألفاظ الجاهلية التى قرأتها فى الكتب وهى تزيدنى ثقة من أننى سمعت صوت عنيزة حقا كما رأيتها ورأيت امرأ القيس!

ولاح على عبدالسلام أنه غرق فى التفكير ولم يسمع العبارات الأخيرة التى قالتها شوق ثم ردد فجأة:

- (فضحتنا... لا أم لك) إنها تبدو لى شتمة، فكيف تقولها عنيزة لحبيبها ابن الملك؟

- لقد كانت تقولها بصوت موسيقى رقيق النبرة تجمع فيه كل ما يمكن من الغنج والسعادة والدلال، وهذا يجعلنى واثقة فى أن عبارة «لا أم لك» إنما هى كلمات تحبّب وليست شتمة.

- ماذا تظنين معناها يكون؟

- أنا أفهم منها أن عنيزة تقول لامرئ القيس إنه إنسان فريد رائع فذ بحيث لا يمكن أن تكون له أم من البشر... فلا أم له.. ولابد أن تكون هذه العبارة دارجة فى العصر الجاهلى يُمتدح من يوصف بها.

- تفسيرك معقول. أى والله، معقول تماما.. كقولهم: لا أباك...

وهنا قالت شوق فى كآبه.

- عند هذا اختفى المشهد أمام عينى كما يتلاشى مشهد سينمائى أسدل عليه ستار، وقال لى العزيز ابن عربى: «هل شبعت من النظر؟» وهتفت به فى وله: «ألن أرى المزيد بالله عليك أيها الشيخ الصالح؟ ماذا فعل امرؤ القيس وعنيزة بعد ذلك؟ هل أدركها؟» وقد جائنى قائلا: «وماذا يستطيع أن يفعل إذا أدركها؟ أنظرى، ها هو يعود أمام عينيك» ونظرت فرأيت أمرأ القيس يسرع إلى امتطاء جواده وينطلق وقد غيضت ابتسامته ونضبت سعادته، إلى أين؟ وقال لى الشيخ محيى الدين الرقباء! إن أهل عنيزة قريبون وقد سمعتها تحذره الفضيحة، وها هو ينطلق وينجو بنفسه.

وانظرى إلى عنيزة الجميلة.

وهتف عبدالسلام:

- رؤياك تلفت النظر يا شوق، وليس لى أن أفسرها، ولكن أكملى ماذا فعلت عنيزة عندما نبهك إليها ابن عربى؟

- لقد رأيتها تقف وتسند ظهرها إلى شجرة وتتطلع والهة إلى الفارس المسرع، وبقيت تتابعه ببصرها الحزين حتى غاب وراء الشجر الكثيف، ورأيتها تسند رأسها إلى جذع الشجرة وتغمض عينيها وكأنها تسترد حلمًا عزيزًا تخشى عليه الضياع، وانتهى الحلم وغاب التاريخ ولم أعد ثانية إلى الحالة النفسية الغريبة غير الواعية التى مررت بها، وانطوى المشهد ورأيت نفسى فجأة فى المطبخ أمام الشاى الذى نسيته على النار حتى غلى غليانا شديداً وفسد طعمه كما شكوت.

- ولكن يا شوق، كيف تفسرين هذا كله؟ كيف يمكن أن يكلمك محيى الدين بن عربى بصوته وهو قد مات منذ قرون كثيرة؟ إنك لم تكونى نائمة كما تقولين فما معنى ذهابك إلى العصر الجاهلى هذا؟ أكان حلمًا؟ أكان غيبوبة؟ أكان تجسداً وهميا لتمنياتك التى لا تنتهى حول رؤية التاريخ؟

وكان جوابها مزيداً من الحيرة:

- الله وحده الذى يعلم، ولا تفسير لأغوار النفس البشرية وأبعادها كل ما أتمنى أن تتاح لى غيبوبة أخرى- كما تسميها- أرى فيها مزيدا من أشخاص التاريخ وأحداثه.

- ولكن يا شوق... فى هذه المرة غيبى فى وقت أنسب ولا تعطينا شايًا مغليًا

وتنهدت شوق وقالت له:

- أتراك نسيت؟ إنك جعلتنى أقسم على القرآن ألا أعود ثانية إلى استحضار الأرواح، وقد ودعنى الشيخ محيى الدين بن عربى بعد صحبة طويلة، إلى غير رجوع، ولن تشرب شايًا مغليا بعد اليوم، وأنا كئيبة.

وضربها زوجها على يدها وقال لها:

- أما تقولين إن الموت حياة ثانية وأن بصر الميت أقوى من الحديد؟

سترين التاريخ إذن بعد عمر طويل، قومى، وهاتى لنفسك كوب شاى، فلقد أعددت «شايا جديدا» وأمرى الى الله.

الهوامش

(١) كتبت هذه القصة سنة ١٩٦٦ عندما كان الرجال يقصرون شعرَهم ولم تكن تقليعة إطالته قد جرفتهم كما هو حادثٌ اليوم، (المؤلفة) ١٩٩٧.

الشمس التى وراء القمة

ملثمون، كلّهم ملثمون، منظرٌ غير مريح، لا بل إنه يكثف الموقف ويضيف إليه أبعاداً وثنايا من الظلال المخيفة، أطولهم هو الطبيب ابن خالتها الدكتور سلام، هو ملثم أيضا لا تبدو إلا عيناه، تلوح فيهما الصرامة التى ألفتها منه وهو يعالجها، وهى ممتدة على منضدة العمليات، مفروشة بطولها، وبصرها إلى السقف، ويقول الدكتور سلام:

- سنعطيك مخدراً موضعيا، ونجرى العملية وأنت صاحية، سبق أن أخبرتك بهذا، هل أنت خائفة؟

وبشفتيها قالت: «لا. لست خائفة» وبقلبها قالت لنفسها: «يا هدى! أنت خائفة، ولكن عليك أن تحتملى كل شىء من أجل المولود الذى انتظرته تسعة أشهر» ثم «من أجلك يا طفلى الحبيب أو يا طفلتى سأصبر على الألم، ستتحمل أمك أيها القادم المسكين، سأكون لك أما وأبا يا حبيبى».

- انقلبى على جنبك الأيسر، هل تحسين بألم؟

هذا صوت ابن الخالة، وفيه هذه المرة إلى جانب صرامة الطبيب لمسة حنان، كانت بالفعل تحس آلام الولادة منذ الصباح.

- لا بأس عليك، سيزول الألم حالاً.

وقالت لنفسها: كل الآلام ستزول، ثم يأتى إلى الوجود هذا المولود الحبيب غير المرغوب فيه. أخ! لقد غرز الطبيب ابرة طويلة فى عمودها الفقرى.

- لا تتحركى، اثبتى فى مكانك

بدأ ألم شديد فى موضع الإبرة فى وسط ظهرها، وكان لابد من إبقاء الإبرة مغروزة مدة خمس دقائق والألم يشتد «إلهى» أسألك أن تهبنى أفكاراً حلوة تشغلنى عن كل ألم» وقد ألفت عبر حياتها أن يستجيب الله للدعاء أجمل استجابة خاصة فى أوقات الشدة، وكرّت ذاكرتها إلى الوراء سنة ونصفاً.

أيام الخطوبة، إنهما يضحكان، هى وهو، هدى ونبيل، ضحكٌ كثير وقهقهات، ورشاش الماء يصيب ساقيهما المتدليتين فى ماء النهر، كان جالسًا إلى جوارها وقد خلعا حذاءيهما ومدا رجليهما فى الماء البارد المنعش، كانا وحدهما فى هذه البقعة المعزولة مع أنهما خرجا، وهما خطيبان، مع أهلها فى نزهة إلى (الصدور). الأهل قد تجمعوا كلهم يعدون الغداء، فى حين ابتعد نبيل وهدى وجلسا على النهر، ودفع نبيل قدمه بقوة وضرب الماء فتطاير الرشاش عليها حتى ابتل ثوبها وصاحت: «احذر. إنك تبلل ملابسى» ودفع قدمه وضرب قدمها برفق:

- ألا تحبين أن نرجع أطفالاً؟

- أحب ذلك أحيانا. فتجدنى أضحك من أعماق قلبى وكأن ليس فى الوجود هموم ومآس.

- هل تعلمين يا هدى؟ لقد سمعت من تلاميذك فى الكلية أنك لا تُرين إلا ضاحكة، وهم مندهشون، لأن الآخرين لا يضحكون طوال الوقت مثلك.

- حقا. لقد سألونى مرة عن هذا، ففى ذات يوم أنهيت المحاضرة وبقيت عشر دقائق منحتها لأسئلة الطلاب حول الموضوع، فإذا طالب طويل يقول لى:«الصف كله يريد أن يوجه إليك سؤالاً خارجًا عن موضوع المحاضرة» وقد رفضت ذلك أولاً حرصا على الوقت فمن عادتى أننى جدية فى الصف، ولكن الطلبة أجمعوا أنه لابد من السؤال الخاص فأذنت لهم وإذ ذاك قالوا لى: «إنك ضاحكة دائما».

عرفناك ثلاث سنين فلم نرك دون ابتسامة متألقة على وجهك.

وأنت تمازحيننا حتى عندما نخطئ فى الإجابة، لا بل إنك تمضين فى المزاح إلى درجة أنك ترمين الطالب الذى يخطئ خطأ فادحا بقطعة طباشير، فما سر هذا المرح؟ هل أنت بلا هموم على الإطلاق؟ أليست لك مشكلات؟».

وسكتت هدى فاندفع نبيل قائلا:

- ثم ماذا؟ يلوح عليك أنك لا تريدين أن تخبرينى بجواب هذا السؤال، ولكم يغيظنى أنك أحيانًا تلقين سؤالاً مثيرًا فى مقالاتك ثم لا تردين عليه بدافع احترام الشكل الفنى.

وضحكت هدى:

- حقا. أصنع من أجل الشكل الفنى كل شىء أحيانًا.

- والآن ردى على سؤال تلاميذك، إنى أجدنى مثلهم مشوقا إلى أن أعرف جواب السؤال، لماذا تضحكين دائمًا؟

- حسن. سأقوله لك كما قلته للطلبة تمامًا، لقد كانت لى همومى وأحزانى فى كل فترة من فترات حياتى، فأنا من لحم ودم كسائر الناس، وهل هناك إنسان لا أحزان له؟ مثل هذا الإنسان لابد أن يكون أقل إحساسًا من جلد كتاب، ولكنى كنت أبقى ضاحكة لأننى سعيدة بالحياة نفسها: بالقمر والنجوم وروعة اللانهاية... بالدماء الحارة التى تجرى فى عروقى... بجمال وجود الله وشعورى بقربه الرائع منا..

بالحب والشوق وحنين الأبدية فى كيانى.. بسحر الشعر وجمال الموسيقى.. بالموت وخوفى منه وحبى له.. بأبوىَّ وإخوتى وأصدقائنا الذين أحبهم ويحبوننى، بآلاف الأشياء الصغيرة.. تلك فرحة الحياة تتحول إلى بسمات على شفتى وائتلاقات فى عينى، ولذلك أضحك فى الصف ولا أبتئس أبداً.

وانفجر نبيل فجأة:

- أنت جميلة يا هدى!.. وانحنى بسرعة وقبلها على خدها قبلة خاطفة وقال:

- أراك تتخذين من الضحك فلسفة يا غالية.

- نعم أيها العزيز. وأنا أعتقد أن الضحك أعظم منحة قدمها الله، إله الخير والجمال إلى الوجود، إن كل إنسان يستطيع البكاء والتوجع، ولكن ليس إلا الإنسان الكامل يستطيع أن يضحك.

- وتأييداً لكلامك يا هدى، أليس نيتشه هو القائل (الألم عميقٌ ولكن الفرح أعمق وأعمق)؟

- نعم صدق نيتشه فى هذا، وذلك لأن القدرة على الفرح قدرة مبدعة واسعة، تستكنه الوجود كله.. أما القدرة على الحزن فهى دائمًا ضيقة الحدود وفردية، إننا لا نضحك إلا وفق فهم عميق للأشياء يجعلنا مندغمين كليا فى العالم، كذلك أشعر

أننا حين نتألم فنحن نحن وحسب، أما حين نضحك فنحن نحن والوجود كله، إن الإنسانية فينا هى التى تضحك، هذه فلسفتى وأنا لذلك إنسانة ضاحكة.

عند هذا لاح الجد على وجهه وقال:

- ولكن يا عزيزة. كل هذه البهجة كنت تغدقينها بكرم على الطلاب أما أنا فلم تكن ابتساماتك الحلوة من نصيبى أبدًا، ستة أشهر كاملة وأنت تسلمين على فى رصانة وجد، وتجلسين جلسة صارمة فلا توحين إلى إلا بالتهيب وإذ ذاك أحرص على أن أكتمك عواطفى وأسكت، ما سر ذلك يا ترى؟

وقالت له فى حنانٍ دافق:

- كنت أعاملك كما أعامل الرجال جميعًا، فلا شىء إلا الجد معهم، هكذا كنت طوال حياتى، ومع ذلك فأنا أذكر أننى ابتسمت لك ذات مرة ابتسامة منطلقة لا تقيد فيها، وهذا شىء لا أنساه لأنه مرتبط بيوم معين فى حياتى.

وكان قد ازداد جدا وهو يصغى إليها، ولكنه عندما سمع عبارتها الأخيرة ابتسم وقال وكأنه يدلى باعتراف مفاجئ:

- نعم ابتسمت لى مرة واحدة فقط، وقد لاح لى أن تلك الابتسامة كانت خاصة بى، كاملة، عميقة، وكانت لى أنا وحدى وقد شملت أبعادى كلها واستشرفت حياتى، ولذلك خطبتك بعدها فورًا فى مساء اليوم نفسه، هل تذكرين ذلك؟

- أذكره ولا أنساه أيها العزيز، ولكن ابتسامتى تلك كانت- يعلم الله- بريئةً كلُّ البراءة، مثل بسماتى للطلاب وللشمس ولقوس قزح وتلال الرمال، ولم يكن فيها استشراف لأبعادك.

ثم ضحكت ضحكة قصيرة وقالت له جادة:

- وبعد فالظاهر أنك لا تدرى أن أبعادك شاسعة وأننى سأقضى سنوات طويلة معك قبل أن أستشرفها.

قالت ذلك وعركت أذنه عركة خفيفة فأخذ كفها فى يده وقبل إبهامها، ثم داعب قدمها فى الماء بقدمه وضرب الماء ورشَّ ملابسها وفى هذه اللحظة ارتفع صوت أختها ليلى:

- هدى،.. يا هدى، دكتور نبيل، الغداء جاهز.

شعرت أن الدكتور سلام سحب إبرة الحقنة من عمودها الفقرى وكان لذلك وجع مؤلم. وقال لها:

- انقلبى على ظهرك واسترخى، انقلبى الآن، فإن لم تفعلى ذلك فلن تستطيعيه بعد قليل، إن المخدر قد بدأ يسرى فى جسمك... بماذا تشعرين؟

- ألم فى عمودى الفقرى حيث دخلت الحقنة.

- وماذا أيضًا؟

- أحس برودة وخدرًا فى قدمى

وقال الدكتور سلام وهو يعدِّل لثامه الأبيض:

- البرودة ستزداد وتصعد إلى أعلى توقعى هذا، هل أنت خائفة؟

- قليلا.

أمسية الزواج بعد عدة أشهر من الخطوبة، هى جالسة إلى جواره وهو يقود السيارة، وكان قد سألها أن تترك سيارتها فى الكراج فى بيت أبيها، لكى يأتى هو، ويأخذها بسيارته إلى بيتهما الجديد الذى فرشاه معا، جدتها تقبلها وهى تغادر البيت وتتمنى لها السعادة، وأبوها وأخوتها واقفون جميعا، أما هى فكانت ترى الفراغ مكان أمها المتوفاة لماذا تكون جدتها هى التى تسلمها إلى زوجها هذه الليلة المهمة من حياتها؟

برودة، برودة شديدة تصل إلى قلبها، كل جسدها أصبح ثلجيًا.. حتى ذهنها تثلج، وأصبحت الأفكار تختلط فيه بالصور، بالخواطر، بالكوابيس، بالأحلام.

- أين أنت يا أمى الحبيبة؟ وممن يتسلمنى زوجى هذه الليلة؟.. ليلة زفافى؟

آه سأتقيأ، ارفعوا رأسى لأتقيأ.

رأسها يدور دورانا شديدا.

- هدى، بنتى، أنا جدتك، ولا فرق بينى وبين أمك فلا تبكى.

سائل ساخن مر يطفح على فمها ثم يسيل على خدها وعنقها

- أنا أمك يا هدى فامسحى هذه العبرات ولتتألق الابتسامة على وجهك، الدولاب الهائل يدور، وتكاد السيارة تصطدم آه، آه، احذروا، الدولاب يقترب منى، اصطدام عنيف.

- دكتور سلام، إنها تبتلع القىء.

- ارفعوا رأسها قليلا.

وقالت أختها ليلى:

- أما كان الأفضل أن تكون هدى بملابس الزواج المألوفة مع طرحة على رأسها؟ إنها شاذة فى كل شىء، ها هى ذى تغادر مع نبيل بهذا الفستان العادى البسيط وكأنها ذاهبة إلى الكلية.

لماذا لم يلاحظوا أننى لبست فستانًا أبيض رمزًا للبراءة والنقاء من مشاعرى نحو نبيل، أنا وهو لم نكن حسيين، الدولاب يدور، صدمة أخرى بالسيارة، تحطم الزجاج الأمامى وانطفأ الضوء. ظلام، ظلام، إنى أختنق، هذا صوت أختها الصغرى منى:

- ولم تسمح لنا أن ندعو أى أحد احتفالاً بالزفاف، والتقاليد جميلة فى هذه المناسبة.

لا قيمة لهذا، لا قيمة لهذا.

فجأة عاودها صفاء الذهن، وانقطع التقيؤ.

خرجت مع نبيل بعد أن قالت «بسم الله الرحمن الرحيم أبدأ حياتى الجديدة، اللهم بارك علينا» وجلست إلى جواره فى سيارته الصغيرة، وقال لها ضاحكًا:

- ثلاجتنا خاوية يا ربة البيت، ماذا تقترحين أن نشترى لنضعه فيها؟

- بعض الفاكهة والحليب والزبدة والجبن والخبز لنفطر صباح الغد.

البرودة تشتد، إن عروقى تحتوى الآن على ثلج مكسر، وهذا الثلج يصعد ويمر بقلبى، لقد تجمد قلبى وأصبح يقذف الثلوج فى شراييني.

حانوت لبيع الفاكهة فى إحدى ضواحى بغداد الحديثة، وأحس كل منهما بغرابة الموقف، عروسان ليلة الزفاف ينزلان من السيارة ويشتريان الفاكهة والبائع لا يدرى، فليس من المألوف فى بغداد أن يقوم العروسان بمثل هذه الأعمال، ولكنها، هدى كانت تشعر بالسعادة.

ما أسخف الناس إذ يقيمون الحفلات المزدحمة الصاخبة ليلة الزفاف؟ ألا ما أجمل الصمت والهدوء يلفها ويلف نبيلاً وهما جالسان متجاورين فى السيارة، إن الأشياء كلها تكتسب معنى وعمقًا، وتستطيع هى أن تشعر بروعة هذه اللحظات وهى على عتبة حياة جديدة مجهولة، مع رجل زميل لها فى الكلية، اختارها واختارته دون أن يؤثر فيهما أحد، وهما الآن يقفان على عتبة الحياة الزوجية، فى نفسيهما براءة وسذاجة وتهيّب وفرح كامن يمتد فى دمائهما ويبرز أحيانًا على شفتيهما، وحتى ابتساماتهما فيهما نصف خجل، نصف تهيب، نصف دهشة أمام مستقبل مجهول لا يعرفان الآن منه إلا أكرة الباب والظلال فى دهليز طويل أوله مضاء وآخره تحجبه الظلال المبهمة، إن لسكوتهما معنى، ولكلامهما المتقطع معنى، وهذه المعانى الرائعة الجمال ما كانت هدى لتحسها لو أنها كانت تزف بعشرات السيارات وبضجيج الأهل والأصدقاء.

كان يبدو لها دائما أن حفلات الزفاف تُعنى بإبراز الجانب الجنسى المبتذل فى ليلة الزواج فهؤلاء الناس لا يتصورون ليلة الزفاف فاتحة حياةٍ شعريةٍ جديدة بين امرأةٍ إنسان، ورجلٍ إنسان لهما فكر وأحاسيس وذوق، ولا يعقلون الجانب الروحى فى الصلة بين العروسين، وإنما كل ما يفهمون أن اتصالا جنسيا محموما سوف يقع، وقد كانت هذه الأفكار المبتذلة هى التى جعلت هدى تنفر من الزواج طوال حياتها وتحتقره وتأباه لنفسها، كانت تشعر دائما أن علاقة الحب بين الرجل والمرأة واسعة الأبعاد عميقة الآماد، ضاربةً فى أعماق الروح، علاقة نبيلة كلها شعر وموسيقى وحياة، وحتى لو كان فيها جانب جنسى- هكذا كانت تقول- فإنه يأتى عرضا نتيجة للتفاهم والود وليس أصلا ولا مقصودا لذاته كما يتصوره هؤلاء العوام بالفكر فهم يبرزونه كريها

شائهًا ليلة الزفاف، وعندما كانت ترى هذا الأسلوب فى النظر إلى الزواج كانت تقرر أن تقضى عمرها آنسة عازبة تتعالى عن ذلك «العار» الذى يهدر إنسانية الإنسان ويبدد جماله وروحيته.

بدأ الدوار ينقشع نهائيا، إن ذهنها صاف، والتقيؤ قد انقطع ورأت الطبيب، ابن الخالة، يتناول فى صينية تحملها الممرضة مشرطا ويمر به على بطنها، وكان إلى جوارها طبيب شاب يافع يشجعها على الاحتمال والصمود خلال العملية فسألته فى سذاجة:

- لماذا يدغدغنى هكذا؟

وابتسم الشاب:

- إنه لا يدغدغك، لقد أحدث جرحا عميقا فى بطنك، وسأل الدكتور سلام.

- هل تحسين بألم؟

- كلا لا أحس بأى ألم.

ها قد مضى أسبوعٌ على الزواج، كانا يضحكان هى وهو، كانا دائما يضحكان، كما ضحك آدم وحواء منذ آلاف السنين يضحك الحبيبان ويسعدان لكى يخلق الطفل من ضحكاتهما وتستمر الحياة، إنها تسمع صوت نبيل آتيا من بعيد يقول لها.

- هدى! لكم أحب ضحكاتنا ومرحنا، ولكنى أحس دائما أن الطبيعة تنصب لنا شَرَكًا، فكل ما يهمها أن تقودنا إلى ولادة طفل.

- أولاً، لا تقل «الطبيعة» وإنما هو الله الجميل العظيم الذى خلق الضحك ليأخذنا أبعد وأبعد حتى يولد الطفل، زهرة الطبيعة البيضاء وفراشتها الملونة، ولماذا تسمى هذا شركا؟ أكنت تريد أن نلد الأطفال ونحن عابسون كارهون مرغمون وأحدنا يبغض الآخر؟

وفكر لحظات وقال:

- معك الحق، فلنلد الأطفال ونحن نضحك على الأقل.

ألا يكفى من الازعاج والأذى لنا أننا نلدهم؟

ولاحت على وجهها الدهشة وقالت:

- نبيل! نبيل! ألا تحب الأطفال؟

وجاء جوابه صادمًا لها:

- إنهم عبء ثقيل، وأنا أحب أن نضحك ونمرح دونما أعباء كما كنا أيام الخطوبة! فلتستمر الحياة هكذا جنة بلا أولاد.

وأحست أن الطبيب يعبث بأمعائها وصاحت:

- سأتقيأ، ساعدنى أيها الأخ.

قالت ذلك وأمسكت بكف الطبيب الشاب الواقف إلى جوارها ملثما أطبقت أصابعها على يده فى تعلق شديد وكأنها تغرق وهو حبل النجاة، وخجلت ولم تدر كيف تفعل هذا، رجل غريب عنها تراه أول مرة، وفكيف تبيح لنفسها أن تمسك بكفه وتشدها بهذا الشكل؟

صور، وأصوات، وملامح وجوه خافتة تنثال على ذهنها وكأن الله ينقذها مما تعانيه من عذاب وهى مستيقظة خلال عملية الولادة، ورن فى سمعها، من أعماق اللاوعى، صوت بنت خالتها «الهام» شقيقة الدكتور سلام:

- هدى! أتعلمين لماذا يسمونها «العملية القيصرية»؟

اضطرب ذهنها واختلطت فيه الأفكار لحظات، العملية القيصرية العملية القيصرية.. العملية... لماذا يسمونها بهذا الاسم ولماذا ينسبونها الى قيصر؟ أو إلى قياصرة الرومان؟

Laus sit Dio, qui tabulam et calamum creavit, atque hominem docuit, quod antea nesciabit, et benedictio et pax super Mohammed.

هذه هى اللغة اللاتينية لغة قيصر، ماذا تراه فعل؟ إلهام ستجيب. لماذا/ لماذا؟ Currides وخيل إليها أن رأسها سينفجر، وانبعث وجه إلهام الأسمر المدور وفمها الصغير وقالت بصوت خافت يأتى من بعيد:

- العملية القيصرية نسبة إلى أحد قياصرة الرومان وقد تعسرت ولادة زوجته وكاد الجنين يختنق، فأمر أن تشق بطن الأم بالسكين بلا رحمة ومن دون اهتمام بها لاستخراج الطفل حيًا.

- أية قسوة يا إلهى؟ أليس لحياتنا نحن قيمة إذن؟ لحياتى أنا؟ ما من قيمة؟ وهؤلاء الرومان القساة الذين كان الواحد منهم يأكل حبات العنب وهو يتفرج على عشرات من العبيد يقتل كل منهم الآخر ليسلوا الجمهور ثم تأتى العربات وتكدس فيها جثث القتلى، جثة على جثة وصاحبنا مازال يلتهم العنب، هؤلاء هم قياصرة الرومان.

وقالت إلهام بصوت ضخم شديد كأنه يأتى من مكبرة صوت:

- تسمى العملية القيصرية لأن قيصرًا هذا كان شرسًا قاسيا لا إنسانية له، فهو يفتح بطن الأم بالسكين ويستخرج جنينها ثم يتركها تموت وحيدة غارقة فى بحر من الدم.

وغرق صوت إلهام فى بحر من الحنان:

- أنت محـ ظة . سدى لأنك تلدين طفلك فى هذا العصر، اليوم يفتحون بطنك بلا ألم وتسلمين أنت والمولود، تعيشين ويعيش الطفل، أليس هذا جميلا؟

مازالت يد الطبيب تعبث بأحشائها والدوار يعاودها كدقات الساعة، ولكن ذهنها يستسلم إلى فترات من الصفاء والوضوح، وتمضى هى تعيش الماضى فيخيل إليها أن روحها ترتفع تاركة جسدها ممددًا بين أيدى الجَراح والممرضات، كأن الله سبحانه وتعالى يشمل برحمته ما تعانيه من عذاب وهى مستيقظة خلال عملية الولادة.

ما ألطف نبيل وما أرقه، لا يمكن أن يكون فى الوجود إنسان أكرم منه، ولكم تعجبت كيف رتب الله لها هذا الزواج السعيد وتساءلت مرارًا: ماذا كان يحدث لها لو أنها وافقت على أن تتزوج أيًا من الذين خطبوها قبل نبيل وما كان أكثرهم، كانوا كلهم أشخاصا مرهفين ممتازين، ولكن لم يكن أى منهم ليقارب نبيلا فى جمال نفسه، وروحيته، ولطفه، وحساسيته، وطهارة ضميره، ومُثُله العالية.

بعد الزواج بأسبوع يقول لها نبيل فجأة.

- هدى، نحن لا نريد أن يكون لنا أطفال، أليس كذلك؟

هل تحبين أن نراجع طبيبا ليساعدنا فى هذا؟

وسرى شحوب خفيف فى وجهها واعترضت عليه.

- لا نريد أن يكون لنا أطفال؟ لماذا؟ لماذا بالله عليك؟

- ألم أشعرك برغبتى هذه من قبل؟ ولكنى كنت أظن دائما أنك تشاركيننى رغبتى فى ألا يكون لنا أولاد، فنحن أنا وأنت نريد أن نسعد سعادة كاملة، فنتفرغ للتأليف والإبداع الفكرى، ونذهب نخوض بحار العالم فى أسفار لا نهاية لها، ونقرأ، ونتناقش فى حماسة، ونضحك أو يكون لنا أصدقاء مثقفون، ونملأ الوجود فكراً ومرحًا وفنا.

ما رأيك فى هذه الحياة؟

وقالت له مندهشة:

- سنفرغ للتأليف أيها العزيز، وسنضحك ونجوب البحار، ولكن هذا لا يتعارض مع وجود الأطفال.

- يا عزيزتى. الأطفال عبء على الأبوين، وهل تعبنا أنا وأنت فى تحصيل العلم والثقافة من أجل إنجاب الأولاد؟

وقالت له بلهجة فيها انزعاج وحسم للموضوع:

- إنى لا أكون سعيدة من دون أطفال، إن حبهم يجرى فى دمى، وسكت نبيل، وشعرت أنها قد تكون مسّت مشاعره المرهفة بلهجتها القاطعة فقالت ملاطفة:

- ها، مالك؟ لماذا لا تردّ؟ ألا تحب الأطفال؟

- إنى لا أطيقهم، ولست أحب أن يكون لى طفل.

- حتى ولا واحد يا نبيل؟

- عزيزتى، أمن الضرورى لك إلى أقصى حد أن تكونى أُمًا؟ وكادت دموعها تنبجس وقالت:

- كل الضرورة، وما دمت أنت لا تحب الأطفال فليكن لنا طفل واحد إذن، ولدا كان أو بنتا،... دعنى أجرب الأمومة، إنى مشتاقة إلى أن أكون أما، ويحزننى أن أراك لا تشاركنى حبى للصغار.

وسكت نبيل دقيقة ثم التفت نحوها فجأة:

- هدى، ماذا جرى لك؟ ألم تحدثينى بالتفصيل أيام الخطوبة كيف تحتقرين أن تكون المرأة حاملاً؟ ألم ترفضى الزواج مراراً بسبب ازدرائك للمرأة الحامل؟ هذه أمور حدثتنى عنها بنفسك.

- أيها العزيز، دعنى أشرح لك الموضوع، كنت أيام صباى أحتقر العلاقة الجنسية وأنفر من الزواج كله، وارتبط بذلك ازدرائى للمرأة الحامل، فقد كانت تبدو لى مغرقة فى الحسية وضعيفة فى وقت واحد، وكنت أنا أعد نفسى لأن أكون أديبة، واليوم أرانى كنت أنانية أرفض أن أعطى من نفسى للوجود، كنت أحب الحياة وأتعالى على أن أمنح العالم مخلوقات حية يستمر بها الكيان البشرى، وكل هذا قد هذّبته فىّ السنوات تدريجياً، لقد كبرت وجربت ونضجت، تعلمت أن أنقاد لعواطفى الطبيعية، وقد لاحظت أننى أحب الأطفال فبأى منطق أتعالى عن الحمل إذن؟ وبأى شرع احتقر المرأة الحامل؟

- ما تقولينه مثيرٌ وغريب، ويسرنى على كل أن نتكشّف الواحد للآخر لكى يقوم زواجنا على التفاهم الكامل، وإذن فماذا كان موقفك عندما وافقت على الزواج منى؟

- كنت قد تغيرت تغيراً عميقا، ولولا ذلك لم أتزوج منك أساساً.

- ولكن هل من الضرورى أن ينتهى الزواج إلى الأبوة والأمومة؟

- يصبح الزواج أنانيًا من دون أولاد يا نبيل، إذ ينشغل الزوجان بالجانب الجنسى الحسى من الزواج، لا بل إن الحسية- وهى اللفظ المهذب للشهوانية- قد تصبح دافعًا للحياة المشتركة، فى حين أن الزواج فى نظرنا أنا وأنت تكامل وسمو وارتفاع إلى آفاق الروح، ألم يقل الله تعالى فى القرآن: «ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة» لاحظ كيف لم يقل وجعلنا بينكم صلة حسية وإنما رفع هذه الصلة إلى ما هو أسمى منها وأجمل وهو الجانب الروحى، المودة والرحمة بين الزوجين.

- يا عزيزتى، هذا الذى تقولينه كلام جميل، ولكن أليس بيننا أنا وأنت مودة ورحمة تملآن حياتنا وفكرنا حتى مع عدم وجود أطفال؟

- بيننا مودة ورحمة والحمد لله، ولكن كلا منا مشغول بإرضاء الآخر جماليا، أنت تتزين لأحبك، وأنا أتزين لتحبنى، ولست أعنى زينة الثياب والشكل فحسب، وإنما أقصد زينة الفكر والقلب أيضا، أعنى أنك تظهر لى عواطفك بعد أن تجمّلها بالكلمات الحلوة لأنبهر بها، وكذلك أنا أتجمل لك فكريا وأكشف أمامك من خفايا ذهنى ولفتات شخصيتى ما أريد أن أسحرك به ليزيد حبك لى.

- وما عيب هذا يا هدى؟ إننا نزداد جمالا فكريا وحسنا عاطفيا، وهذا يخصب حياتنا ويجمل الوجود كله.

- ولكن تزيننا رخيص كالتبرج الذميم، والحب الحق لا يعرف التزين والأبوة والأمومة تمحوان التبرج الفكرى والتزين العاطفى بين الزوجين عندما تكون أنت أبا، تنشغل روحك بالوردة الطفولية الملونة التى انبثقت من حبنا، ويصبح الطفل زينتنا الطبيعية البريئة، يصبح الحنان هو نعسة الجمال فى أهداب عيوننا، والتضحية تعود حليتنا الكبرى، ونفقد الخوف من أن يضيِّع أحدنا الآخر، ونكف عن التبرج بكل أشكاله، وقد ترانى وشعرى مضطرب وشفتاى يابستان من الخوف على طفلنا وهو يبكى بين ذراعى فتشعر أنك لم تحبنى يوما بأشد مما تحبنى فى تلك اللحظة.

وفكر لحظات وقال ببطء:

- دعينى أفكر. لا أدرى، لا أعتقد أن ذلك سيزيد حبى لك لا بل أن الطفل يبدو لى حليتك الصناعية فأنت فى نظرى جميلة من دونه، أو ليس فى نفسنا نحن ما يكفى من الحسن والجاذبية والألق؟

وفجأة شعرت أنها متعبة وأن الحوار قد طال وطال إلى ما لا نهاية له، كأنها ركضت مسافة طويلة ثم زلت قدمها وسقطت على تراب خشن لا نعومة فيه، أو على زجاج محطم يجرحها.

ولكن نبيل حساس، فهو يلتقط أخفى خلجاتها فورًا ولذلك اندفع يقول:

- لا تحزنى يا عزيزتى، سيكون لك طفل واحد ولن أقف دون تحقيق رغبتك ولكن... خذى هذا أولاً.

قال ذلك وقبل شفتيها فأدارت رأسها وقالت بلهجة عاتبة:

- كأن على أن أشكرك على أنك موافق على طفل واحد، ومع ذلك فأنت تقيد منحتك البخيلة هذه بكلمة «ولكن»

- سنترك الموضوع الآن، وليكن لك طفل واحد، هل أنت سعيدة الآن؟

- لن تكمل سعادتى حتى أعرف ما وراء «ولكن».

رائحة الأدوية فى قاعة العمليات، سدى تحاول ألا تشمها وهى رائحة لا تحتمل.

عادت تتقيأ وهى مستلقية على ظهرها، وقال لها الطبيب الشاب الذى تمسك بكفه فى يدها اليسرى متشبثه به:

- ارفعى رأسك قليلاً لتنزل السوائل فى هذه الصفحة دون أن تبتلعيها ثانية.

وصاحت وهى تختنق:

- لا أستطيع، إن جبلا من ثلج ينام على رقبتى، فرأسى لا يستدير مهما حاولت.

- حاولى أن تديريه، حاولى ثانية.

ونجحت فى رفع رأسها وتنفست تنفسا عميقا وسألته ويدها مطبقة على كفه:

- ما أسمك أيها الأخ؟

- محمود الشاكرى.

- هل أنت طبيب؟

- نعم ولكن تحت التمرين وأحضر العمليات للدراسة والتدريب.

- لا تكن لك فكرة سيئة عنى حين أمسك بكفك فى يدى هكذا.

إن كفك إنسانية، وأنا أحس كأننى أرقد فى كفن.

- ست هدى، لن أحمل عنك فكرة سيئة فأنت فوق هذه، ولكنك محتاجة إلى من يشد أزرك فى هذا الموقف العصيب، فلا عليك وافعلى ما يريحك.

كان ذلك بعد سفرهما إلى القاهرة، بعد الزواج بخمسة أشهر فعندما رجعا أصابها غثيان مستمر مفاجئ ولم تعد تطيق أن تتنوق الماء على أى شكل من الأشكال، وعندما فحصها الدكتور سلام أخبرها أنها حامل، وكان نبيل معها يسمع، وسكت ولم ينبس بحرف، أما هى فقد اهتزت للنبأ، وانطلقا بالسيارة نحو البيت:

- حامل يا نبيل!.. ما رأيك؟

وقال لها بهدوء تام:

- نبأ اعتيادى مألوف فى حياة الأزواج، وليس فيه ما يثير.

- ولكنه يثيرنى أنا، ويقيمنى ويقعدنى، ثم إننى مسرورة.

- تقولين إنك مسرورة؟ هدى! إن الدموع تهطل من عينيك وتبلل وجهك. انظرى!

قال ذلك ومر بيده على خدها فتبللت أصابعه.

- لماذا تبكين؟

- لا أعرف لماذا، إنى خائفة، وهذا الغثيان المستمر فظيع، ثم إننى أحس أنك غير فرح بفكرة الأبوة، فأنا سأحمل طفلى وحدى، وأفرح بالأمومة وحدى، أليس الأمر كذلك؟ ونبيل لا يستطيع إلا أن يكون حنونا ولذلك قال:

- كل ما يسرك يسرنى، على العموم، وإن لم يكن لى سرور بالمولود القادم على الخصوص، يا إلهى، ماذا أفعل لأسرك فى هذا الموضوع، سامحينى.

- ولكن لماذا؟ لماذا بالله عليك؟ ألا ما أجمل أن يكون لنا طفل صغير يناديك بابا ويناديني ماما! وتدلله وتحمله بين ذراعيك؟

- يا عزيزتى، إذا شئت أن أحمله فسوف أحمله، ولكنى لا أستطيع أن أحبه، هذا كل ما فى الأمر.

- ولدك، لحمك ودمك، ولا تحبه؟ كيف أفسر هذا؟

- لقد كنت أحسب أن حبك للأدب يجعلك لا تشبهين النساء فى تعلقهن بالأولاد، ولم يكن يخطر لى أننا سننجب أطفالا، وأنا- بصراحة- لا أحب هذا الولد، لا أستطيع

أن أدلله، ولا أن أضحك له، ولا أن ألاعبه.

شعرت فجأة بطعم الدموع على شفتيها، إنه لن يحب المولود القادم إذن هو ليس أباه، وسيولد الطفل ليكون محرومًا من حنان الأب، هذا ما كتب الله لها إذن، والحمد لله على ما كتب.

بصوت جدى فيه سرور قال الدكتور سلام:

- لقد ولدت صبيا.

وعاودتها نوبة من التقيؤ، وأحست باحساس درامى معقد، أهكذا الأمومة إذن مرتبطة كل الارتباط بالعذاب؟ ما تكاد تسمع أن المولود صبى حتى يخيل إليها من الآلام أنها تقذف معدتها كلها إلى الخارج، تقيؤ يليه تقيؤ، ارتفع صوتها فى حشرجة:

- ولكن أين المولود؟ أين هو؟

وقال لها الدكتور محمود فى رفق.

- لم يزل فى الرحم، لم يخرجه الدكتور إلى النور بعد.

- وكيف إذن عرف أنه صبى؟

- إن جنينك لم ينقلب كما تعلمين ففخذاه إلى أسفل، وما كاد المشرط يفتح الرحم حتى عرفنا أنه صبى.

وسرحت بذهنها، ما أغرب هذا كله! جنينها لا ينقلب فيضطر الطبيب إلى إجراء العملية القيصرية، فلنفرض أن هذا مقبول ما دام يحدث لطائفة من النساء غيرها، ولكن لماذا كان حظها أن تعطى مخدرا موضوعيا دون المخدر الكلى الذى يجعلها تغيب عن الوعى فلا تعانى ألما ولا عذابا خلال الولادة، إن كل النساء اللواتى تجرى لهن هذه العملية ينمن ولا يشعرن بشىء إلا هى، لكأن الله أراد لها أن تمر بهذه التجربة المرة لحكمة خفية لا تعرفها، وإذا زكام شديد يصيبها وهى على وشك الولادة، وأخبرها الدكتور سلام أنه لابد من شفاء الزكام قبل إجراء العملية، وإلا، إذا بقيت مزكومة فسيكون محتما أن تُعطى مخدرا موضعيا، وحاول الأطباء شفاء الزكام سدى، وقالت لنفسها:

- لعل الله يريد أن أمر بتجربة تخصب نفسي، وتمد ذهني بفيض من الصور والانفعالات، وتوسع آماد روحي.

إن العذاب يربطنا بالانسانية ويذيقنا طعم اللانهاية.

فالحمد لك يا إلهي.

وبدأ شيء رهيب يحدث لها، إن الطبيب يسحب شيئا في داخلها، ما هذا الشيء الذي يسحبه يا ترى؟ لعله المولود لا بل لا شك في أنه المولود، ولكن لماذا أحس أنه يسحب قلبي وأحشائي كلها؟ يا رباه، متى ينتهي هذا الشد الرهيب إني أموت، دكتور سلام! إنكم تسحبون الحياة من جسدي قفوا بالله، سلام! إني أموت.

وقال لها سلام وفي صوته حنان يتدثر بالصرامة المعتادة لدى الجراحين:

- اصبري قليلا، نكاد ننتهي.

وانتهى الشد فجأة وأغمي عليها لحظات، واختلطت الصور والأفكار مع سورة الإغماء، رأت نفسها واقفة أمام أختها ليلى وهي تبكي بدموع حارة غزيرة:

- ليلى، ليلى، ما أتعس هذا الجنين الذي أحمله في حناياي إن أباه لا يريده، ولن يحبه، لن يدلله، ولن يقبله ولن يشتري له اللعب والحلوى.

وصاحت ليلى في انزعاج:

- ما هذا الهراء يا هدى؟ من قال لك هذا؟

- نبيل قاله لي مرارا، يريد أن نعيش أنا وهو للأسفار والتأليف والأصدقاء بدونما أولاد.

- هراء. كلام فارغ، هل قال لك هذا بنفسه؟ هل قاله نبيل حقا أم أنت تبالغين على عادتك؟

- قاله لي مرارا، والله، صدقيني، أليس خيرا لي أن أسقط هذا الجنين البائس قبل أن يولد تعيسا لا ينال حب أبيه؟

- إذا كان نبيل يقول لك هذا فاعلمي يا أختي أنه يجهل نفسه، إن الأبوة أولاً إحساس غريزي، وسترين كيف يحب ولده سترين يا هدى، اسمعي ما أقول وكفكفي دموعك،

وكيف تصدقين ما يقوله لك؟ ألا ترينه ينوب حنانًا حتى على الغرباء إن لك زوجا مرهف الإحساس، رقيقا كالشمعة فهل يعقل أنه يقابل ولده الحبيب بالبرود؟ كلام فارغ، قال ماذا؟ لن يحب طفله، خذى! امسحى عبراتك وسترين صدق نبوءتى.

– ولكنه قد أكد لى هذا مرارًا، إنى أخيط الثياب للمولود القادم وأضعها على سرير نبيل وعندما يراها لا ينفعل ولا يفرح، فى حين أقبل أنا كل ثوب أخيطه للصغير المجهول.

أفاقت من الإغماء، وشعرت أن الشد والجذب قد انتهيا.

ورفع الدكتور سلام طفلا عاريًا، رفعه على كفيه إلى أعلى لتراه الأم الممددة على منضدة العمليات.

– ها هو ولدك، انظرى إليه.

وتطلعت هدى إليه: مخلوق صغير عارٍ، صامت، كتلة من اللحم الأسمر المحمر بين يدى الطبيب، وشعرت أنها ترى كنزًا ثمينا، إن هذا ولدها وأحست بسعادة غامرة، ثم صرخت– إنى لا أستطيع أن أتنفس. ساعدونى.

وصاح الطبيب:

– أوكسچين، أعطوها أوكسچين.

وسحبوا جهازا عاليا وأسلموها كمامة صغيرة ما كادت تقارب فمها حتى ارتدت إليها الحياة، ترى ماذا كان يحدث لو أنها عاشت فى القرن التاسع عشر بدلا من العشرين؟ كانت ستختنق وتموت، والآن وقد توافر الأوكسچين، وانقطع التقيؤ، أصبح كيانها كله متجها إلى الطفل المولود، رأت الدكتور سلام يسلمه إلى ممرضة ملثمة إلى جواره، وحملته الممرضة ودارت حولها، هى الأم، واتجهت به إلى منضدة على يمينها.

وأدارت هدى رأسها بصعوبة وألم وراحت تحدق فى الطفل أو حواليه فى الواقع لأنها لم تستطع أن تدير رأسها تماما، ورأت ممرضتين تحمل أحداهما مقصا، وأدركت أنها تقص الحبل السرى، يا إلهى؟ هل هو حى؟ لماذا لا يبكى إذن؟ وتذكرت.

أستاذ الموسيقى الذى درسها العزف على الكمنجة منذ سنوات بعيدة فقد روى لها هذا البيت ذات مرة:

لما تؤذن الدنيا به من صروفها   يكون بكاء الطفل ساعة يولد

هذا الطفل لماذا لا يبكى؟ إن دنياه تؤذنه بصروفها حتى قبل مولده، إن أباه لا يحبه، ولن يستقبله بالأحضان والقبل، كلا! لا أحضان أبوية لك يا حبيبى الوافد، ولن تجد لذة فى النطق بكلمة (بابا)، لماذا لا تبكى يا طفلى الحبيب؟ ابك، ابك يا صغيرى.

واختلط فى ذهنها الأمر، أتريد بكاءً لأنه علامة الحياة والبشرى لها هى الأم؟ أم تطلب ذلك البكاء لأنه علامة الحزن لدى مولود برىء لا يحبه أبوه؟

وبدأت تتقيأ من جديد وقال لها محمود وهى تشد على كفه بين أصابعها:

- إن سبب مواصلتك للتقيؤ هو أنك تبتلعين المواد ثانية حاولى أن ترفعى رأسك قليلا لتقذفى القىء وترتاحى منه وشعرت بعذاب هائل، لم تعد قادرة على التنفس إلا بصعوبة مع وجود الأوكسچين، وأحست أن الدنيا تغيم فى عينيها وأنها تقذف أحشاءها كلها إلى الخارج، وكانت تضغط بأصابعها أشد وأشد على كف الدكتور محمود الواقف إلى جوارها، وشحب وجهها ومال إلى الزرقة وقال محمود:

- لقد عانيت الكثير وبقى القليل، تشجعى واصبرى.

وكان رأسها يدوى دويًا شديدا وكأنه يوشك على الانفجار يا إلهى! إن الولادة عملية رهيبة، ولكن الخالق العظيم كان حكيما عندما أراد أن تتعذب الأم وهى تلد طفله، فنحن نحب الولد أشد وأشد كلما كان عذابنا فى سبيله أكثر وأعمق، يرتبط مولودنا بهذه الآلام القاتلة فنريد أن يحيا وأن يكون لنا ونسعد به وكأنه كفارة عذابنا، والتعويض الهانئ عن آلامنا الموجعة، وتوهاتنا. ثم أن عذاب الأم فى الولادة هو سر إنسانيتها وعظمتها، إذ تحس أنها تبذل ذاتها وكيانها وراحتها من أجل أن يستمر بقاء الإنسان على الأرض، إن تضحيتها تربطها بالله، وتلمسها بشعاع الألوهية، إنها تضحى بذاتها فى سبيل البشرية، ومن أجل المولود الحبيب القادم تحتمل أشد ألوان العذاب باسمة. ها أنا ذى، أنا هدى التى كانت مدللة ناعمة طوال حياتها لا تحتمل ألما مهما صغر، ألست أخوض عملية الولادة فى شجاعة لا مثيل لها وصبر ورضوخ، وأحمد ربى مع ذلك؟ ولكن يا إلهى، يا إلهى، لماذا لم يبك طفلى حتى الآن، أتراه ولد

ميتا؟ وأحست أن هذه الفكرة تطعنها بسكين وضاقت الدنيا فى عينيها وشعرت أنها تموت...

- أه... آآها... آآه... أآها...

يا إلهى إنه يبكى، الحمد لك يا رب، ألف حمد لك يا ربى، إن طفلى حى وقد وهبتنى هذه النعمة.

وكانت أصابعها مازالت تضغط بقوة على يد الطبيب المتمرن وقالت:

- خفت ألا يكون حيًا...

وقال الطبيب:

- كل الأمهات يخفن هذا، الآن سيبدأ الدكتور سلام بخياطة الجرح.

كل الدموع التى ذرفتها عبر أشهر الحمل الطويلة عاد طعمها إلى شفتيها، كان نبيل حنونًا، وحنانه يحيط بها كل لحظة، وكان يحزنه أنه لا يحب المولود القادم ولا يستطيع أن يشارك زوجته الفرح به، كان لا يفتأ يعتذر إلى هدى:

- سامحينى يا هدى، كم أتمنى لو استطعت أن أكون والدًا محبًا لطفلنا المنتظر، ولكنى لا أستطيع، تبدو لى الأبوة زوبعة فى فنجان، وأراك تتألمين فيحز الألم قلبى، ولكن ماذا أفعل لنفسى؟ هذه مشاعرى وأنا أصارحك بها مصارحة أمينة لكى لا تؤذيك الصدمة فيما بعد، يجب أن أكون صادقا معك فأعلمك مقدّما أننى غير قادر على أن أحب هذا الطفل على قوة حبى لك أنت وسعادتى بهذا الزواج:

وصاحت به هدى فى حدة:

- حبك لى؟ لا تتحدث عن حبك لى، إن من لا يحب طفلى لا يحبنى أنا، ألا تدرى أن عليك واجبًا نحو طفلك؟ أنت أبوه، والله والشرائع والمجتمع كلهم يفرضون عليك أن تؤدى واجبك نحوه، ووضع يده على شعرها وراح يربت عليه بحنان، وسالت دموعها وهى تزيح يده عن رأسها، ثم تدفع أصابعه عن شعرها وسمعته يقول:

- لا تبكى يا غالية، إنى سأؤدى واجبى أتم أداء نحو هذا الطفل فالواجب عندى

مقدس، وسأمنح الطفل كل شيء من تربية، ووقت، ومال، ولكنى لن أستطيع أن أحبه، هذه هى المسألة التى أريد أن تستوعبيها من الآن لكى لا تصطدمى فيما بعد.

- وهل تظن الواجب مجرد وقت ومال؟ إنما الواجب شعورى، يجب أن تمنح هذا الطفل مكان الصدارة داخل قلبك، يجب أن تؤديه فى كيانك، هذا هو الواجب.

- يا هدى، هذا شيء لا أطيقه، فليغفر لى الله إذن، ولابد لى من أن أجعل هذا يدخل ذهنك فتصدقيه قبل مولد الطفل.

وسكتت. كانت قد بدأت تستوعب الحقيقة المرة، بدأت تتجرع كؤوسها كما يجرع المرء الحنظل مرغماً.

....

- انتهينا، الحمد لله على السلامة.

كان هذا صوت سلام ابن خالتها:

- أما زلت محتاجة إلى الأوكسچين؟ دعينا نجرب رفعه عنك.

أبعدوا الأوكسچين.

- إنى أختنق. آه. أوكسچين. أوكسچين بالله عليكم.

- أعيدوا إليها الأوكسچين، خذوه معها إلى غرفتها.

ابتعد الدكتور سلام وأزاح اللثام عن وجهه، كذلك فعلت الممرضة وابتسم الدكتور محمود وقال:

- أتمنى لك وللمولود السعادة.

- شكرا لك من أعماق قلبى، لقد كنت لى أخا كريما.

وأفلتت كفه وارتخت أصابعها أول مرة، وبدأت الممرضة تغطيها بالشرشف الأبيض الكبير، ثم راحت تدفع الناقلة نحو الباب، وفتحت ممرضة ثانية باب غرفة العمليات، ودفعت الناقلة إلى خارجها، وفجأة رأت هدى منظراً غريباً.

أمام باب غرفة العمليات كان يصطف كل من نبيل وإخوتها الأربعة وخالتها أم سلام وابنتها إلهام، وكانوا يتطلعون إلى الناقلة بوجوه شاحبة قلقة يفيض منها الخوف، عيونهم كانت تنطق باليأس، ولم تدر هدى لماذا، فانها هى والمولود الحبيب بخير فما سر خوفهم إذن؟ وتطلعت إليهم لحظات ثم ابتسمت لهم ابتسامة عريضة لتطمئنهم، ولكن أى أحد منهم لم يبادلها الابتسامة وبقى الخوف يصيح فى وجوههم، ولم تفهم هدى سبب هذا، وندمت على أنها ابتسمت لهم. لعلها رعونة منها أن تبتسم فى هذا الموقف الصعب.

وقالت فى نفسها: «إنهم يقلقون وتهزهم المواقف الحرجة، والأحداث المثيرة وهم يضطربون ويخافون ويهتزون، فلم كنت أنا يا إلهى أختلف عنهم جميعا؟ أنا وحدى التى تضحك، ها أنا ذى أبتسم لهم مع أننى محمولة على نقالة العذاب، وبطنى مبقور بلا مخدر، وسأتعذب طوال هذه الساعات القادمة فلماذا؟ وما سر ضحكى وابتسامى؟

ولم يخطر لها أن تفكر فى الحجاب الذى يحجز نفساً عن نفوس.

وهل يمكن أن تبتسم هدى بعد العملية لزوجها وإخوتها وأهلها فلا يبادلونها الابتسامة؟ كيف يسوغ هذا؟ لم يخطر لها أن تنتبه إلى أن جهاز الأوكسچين قد أخاف أحبابها، رأوها ملفوفة بالبياض لا يبرز إلا وجهها، وإلى جوارها يركض جهاز غريب الشكل يخفى نصف وجهها، ولم يدر أحد منهم أن المريضة كانت تضحك له وتؤنسه بابتسامة حارة كلها سعادة، وهكذا تسدل الحياة حجبها بين الأحباب فتقع الملابسات وصنوف العتاب وضروب الجراح الشعورية.

وصلت الناقلة إلى الغرفة رقم ٨ غرفة هدى وتعاونت ممرضتان على تمديد المريضة على سريرها وضحكت إحداهما ضحكة بشاشة ومودة وقالت:

- الحمد لله على سلامتك.

- سلمك الله، شكرا لكم جميعا على عنايتكم بى.

وانصرفت الممرضتان إلى باب الغرفة ووقفتا هناك، هل ترى علم نبيل أنه قد ولد له صبى؟ وماذا كان موقفه من هذا؟ وتنهدت هدى تنهدا عميقا وطفرت دمعة من عينيها، العوسج فى حنجرتها العوسج فى ذهنها، عوسج، عوسج فى كل موضع من

جسدها، طفل يولد فلا يحبه أبوه ولا يفتح له ذراعيه ولا يناغيه ولا يحمله، والعبرات تسيل على وجهها.

وسمعت صوت أختها ليلى من باب غرفتها تكلم الممرضة.

- هل تسمحين لنا برؤيتها الآن؟

- ربع ساعة فقط، ثم نسمح لكم بالدخول، إنها مازالت تحت الأوكسچين.

وسمعت خطوات ليلى وهى تبتعد، وعادت العبرات تغسل وجهها وتنزل فتمس شفتيها، وابتل حتى جهاز الأوكسچين، كانت قد سمعت من الناس أن الأمومة عذاب، ولكنها لم تكن تدرى أن العذاب سيكون حاداً بهذا الشكل، ناخراً على هذه الصورة وقالت للممرضة وهى تلهث تعباً:

- هل أستطيع أن أرى طفلى؟

وضحكت الممرضة:

- كلا يا عزيزتى، اليوم هو الثلاثاء وسنأتيك به أول مرة صباح الخميس لترضعيه الرضعة الأولى:

- وماذا يشرب الولد حتى ذلك الحين؟

- ماء دافئا وحسب، لنغسل معدته لا لنغذيه، هذا هو المألوف عندنا.

- ألن يجوع إذن؟

- إنه مكتف بما كان قد تغذى به وهو فى بيت الرحم ولن يجوع قبل صباح الخميس.

- وشعرت هدى أن هذه قسوة، كيف يدرون أن طفلى ليس جائعا؟

واندفعت تقول:

- ليتكم تسمحون لى أن أرضعه صباح ألغد على الأقل.

وضحكت ألممرضة ثانية:

- أنت ملهوفة جدا، اعلمى أننا لو جئناك به غدا لما استطعت إرضاعه.

- ولماذا بالله عليك؟

- لم يتكون الحليب لديك بعد، ولن تكوني قادرة على إرضاعه حتى صباح الخميس، اهدئي إذن واستريحي، والمولود عندنا بخير في غرفة الحضانة.

لاحظت هدى فجأة أنها قد أبعدت كمامة الأوكسچين عن فمها وأنها كانت تتنفس تنفسا طبيعيا فأعطت الكمامة إلى الممرضة.

- لم أعد احتاج إلى الأوكسچين.

- رائع، هاتها.

ودخلت هدى في سورة أفكار على طريقتها المألوفة، كيف يبقى الطفل بلا حليب أربعين ساعة؟ ما دام الله قد جعل غدد الحليب عند الأم لا تفرز إلا بمرور هذه الساعات الأربعين، فهو سبحانه قد غذى الطفل بما يكفيه لعبور هذه الفترة، سبحانك يا ربي كيف قدرت كل شيء هذا التقدير الدقيق، تماما كما أنك بحكمتك الإلهية قد تركت في بيضة الدجاجة مقدارا صغيرا من الهواء يكفي الفرخ ليتنفس عندما تدب الحياة فيه فجأة ويبدأ ينقر قشرة البيضة ليخرج إلى النور، وبهرتها روعة تقدير الله، وتذكرت الآية الكريمة «وكل شيء قدّرناه تقديرا».

وفجأة تنحت الممرضة وقالت: «ادخلي» واندفعت أختها ليلى داخلة وصاحت في حماسة وفرح:

- هدى! هدى! عندي لك خبر مفرح عظيم، أوه، اعذريني، الحمد لله على السلامة أولاً.

وقبلتها على عجل وعادت تقول:

- أتعلمين؟ عندي نبأ جميل لا يصدّق.

- قولي بسرعة، بالله عليك، ألا ترينني أبكي؟

وأسرعت ليلى تقول:

- كفكفي هذي الدموع فوراً، إن نبيلاً قد بكى من الفرح عندما أخبروه أنهُ قد ولد له صبي.

- أتكذبين علي؟ ليلى! كيف تريدين أن أصدق هذا؟ ولعله بكى لسلامتي أنا لا للمولود.

- سلامتك تفرحه ولا تبكيه، إنما بكى انفعالا وفرحا بالمولود، سوف يخبرونك كلهم.

ودخلت فى هذه اللحظة خالتها أم سلام وبعد أن قبلتها مهنئةً بالسلامة قالت لها ليلى فى لهجة محمومة:

- خالتى، أنبئى هدى بما فعل نبيل.

وضحكت خالتها مقهقهة وكانت تعرف أقوال نبيل عن عدم حبه للأطفال، وقالت:

- جاءت الممرضة وقالت «أى منكم هو الزوج؟» وعندما دللناها على نبيل قالت: «لك البشرى، لقد أصبحت أبا والمولود صبى، وهو والأم فى صحة جيدة» وفجأة وبسرعة راحت العبرات تتحدر من عينى نبيل وأخرج منديله وراح يمسح دموعه وقال للممرضة «بشرك الله بالخير أرجوك أن تلاحظى ألا يتعرض الولد لتيار الهواء، دثرية بالله عليك، دثرية جيداً»، وردت عليه الممرضة: «لا تخف، إنه مدثر جيدا، وليس فى غرفة الحضانة تيارات هواء، تعال لأريك ولدك لتطمئن عليه» وسار معها يا هدى، وهو منذ ربع ساعة واقف أمام زجاج النافذة يتطلع إلى ولده ولا يشبع، وقد أعطى للممرضة المسؤولة أكثر من مبلغ واحد وهو يرجوها بإلحاح أن تعتنى بالطفل، إنه خائف عليه من عشرين شيئا والمرضات يمازحنه حول هذا الحرص المبالغ فيه على المولود ويضحكن فيما بينهن.

وفجأة أطل نبيل من باب الغرفة وهو كالخجلان، وبادرت خالتها وأختها بالخروج من الغرفة.

واقترب نبيل من هدى، وكانت شفتاه ترتعشان، وانحنى وقبلها فى حرارة على خديها وجبينها ثم قبل ظهر كفها.

وشعرت هى بسعادة لأنه لم يقبلها على شفتيها، إن هذه علامة على أنه سعيد بالمولود وأنه يشعر شعور الأب، لقد رفعته ولادة طفله إلى آفاق المودة والرحمة القرآنية، إن الطفل يهذب حسية الأبوين وينقيها ويصفيها حتى يصبح فى بعض الساعات ضياء روحيا شفافا.

أما قبلته التى طبعها على ظهر كفها فإن هدى رأت فيها دون أن يقصد هو واعيا، احتراماً جديدا للأمومة، أنه الآن لا يقبلها لأنها زوجته المحبوبة وإنما يقبل يدها لأنها والدة طفله، وهو خاشع أمام شعاع الأمومة الذى يلوح على وجهها الشاحب المتعب بعد آلام الولادة، فى هذه القبلة على ظهر يدها تقديس نبيل الجديد للأمومة

وسعادته بالأبوة، احترام وتقديس، لا حب حسى ولا دوافع جنسية لقد ارتفع الزوج إلى مرتبة الأب، واتسعت الحسية حتى أصبحت إنسانية، وصعدت الكرة الأرضية وصعدت وصعدت حتى أصبحت نجمة بين ملايين النجوم التى تموج بها الخليقة.

كل هذه الأفكار عبرت بذهن هدى فى لحظات، وبقى نبيل صامتا لم يتكلم بحرف، كان منفعلا بشكل غير مألوف، واندفعت هدى كالطفلة وهى تلهث من التعب:

- نبيل! هل أنت سعيد بالمولود؟

- أنا سعيد حفظك الله لى وحفظه.

- وهل تشعر أنك تحبه؟ قل لى بصراحة.

- الغريب أننى أشعر بحب عميق له.

- هل ستحمله إذن وتدلله وتلاعبه وتقبله؟

- هدى، هدى، لا أعرف جواب هذه الأسئلة الحلو، ولكنى أحس أننى أستطيع أن أبقى واقفا أمام زجاج غرفة الحضانة طوال الليل، إنى متلهف عليه بشكل لم أكن أتوقعه.

عند هذا أشرق وجه هدى ولكنها قالت له معاتبة عتابا شديدا:

- أيها الزوج اللئيم، كيف إذن أبكيتنى تسعة أشعر بقولك المصرّ إنك لن تحبه؟

قالت هذا وانفجرت دموعها وأدارت رأسها عنه، وانحنى وراح يقبلها.

- سامحينى أيتها الغالية، لم أكن أعرف أن الولد عزيز بهذا الشكل، كنت غرا، جاهلا، ولم أدر أن الأبوة نعمة هائلة من الله على الأب.

أغمضت هدى عينيها وحمدت الله بلا كلمات، كان الجرح قد بدأ يصبح مؤلما، وتذكرت إنذار سلام:

- الأمر السيء فى المخدر الموضعى أن تأثيره يزول بعد نصف ساعة من مغادرتك لغرفة العمليات، وتبدأ الآلام المبرحة وعليك أن تتحملى يا هدى، لقد كنت مزكومة إلى آخر لحظة، وأحيانا يكون على الإنسان أن يتحمل العذاب مرغماً.

ولم تحب أن تزعج نبيلا الفرحان بالأبوة بأنباء آلامها القادمة، كانت تشعر بعطف كبير عليه وحب عميق له، وصممت أن تحتمل عذابها وحدها، يكفيها من السعادة أنها الآن أم وأن نبيلا أب وأن المولود معافى، وقال نبيل:

- إنى خائف على طفلنا أن يختلط بالمواليد الآخرين.

- حقا، نبههم إلى هذا.

- لقد نبهت الممرضة فأكدت لى أن ذلك مستحيل، فإنه نائم فى عربة عليها غرفتك «٨» ولكنى أخشى أن تحمله الممرضة ثم تعيده إلى عربة أخرى غير عربته.

- لا يمكن أيها العزيز، سأطلب إلى الممرضة أن تحمينا من مثل هذا الاحتمال.

- سأذهب لأراه وأعود إليك.

وبدأت هدى تتلوى من الألم، كان ألم البطن المبقور قاتلا، ولكنها قررت الصمود، وتذكرت ذلك الرجل المسلم الصابر العظيم الذى عاش زمن الأمويين فقد قرر الطبيب أن يبتر ساقه إنقاذا لحياته، وعرض عليه أن يسقيه الخمر حتى يفقد وعيه لكى يتحاشى الشعور بالألم فرفض المريض قائلا «لا أستعين على وجعى بما يسخط الله تعالى» واحتمل أن تقطع رجله دون أن يتأوه آهة واحدة.

ورن فى سمعها صوت الدكتور سلام:

- ستتحملين آلاما مبرحة طوال الليل، ولكن الألم سيزول دفعه واحدة فى الصباح، إذ ستكون الأدوية التى نعطيك إياها قد أثرت تأثيرها.

ولاح لها أن فجرا برّاقًا يبزغ فى الأفق، وتذكرت ما قاله شللى فى قصيدته «بروميثيوس وهو طليق»: (إن عصور عذابى ستكون بلا حدود، ولكنها مع ذلك ستنتهى).

وفجأة تذكرت طفلها.

- صباح الخميس، صباح الخميس سأراه، إنه موعد مع حبيبى وسأتعرف إليه أول مرة.

وأحست أن آلامها تخف، وأغمضت عينيها، الحمد لله الذى وهب الطفل، ووهب الألم، الحمد لله الذى وهب الأب ووهب الحياة، إنى أبتسم وأتحداكِ يا خفافيش العذاب فالصباح قادم، الصباح قادم.

تشرين الثانى١٩٧٣

قناديل لمندلي المقتولة*

"قصة للعطاش"

انتهى الفلاحون من علمهم في عز الصباح ذلك اليوم, وكانت الأرض متشققة تلهث من العطش، وهنا وهناك قد تساقطت حبات البرتقال الذابلة التي لا تجد في الأرض ماءً ولا حضنا حنونا ولا غذاء، فتتهاوى تحت ندى الصباح وهي تشهق بالبكاء، وماذا بقي للفلاحين من عمل في مندلي؟ الأشجار كلها قد يبست وذبلت غصونها وأوراقها، ولم يعد هناك من يدفع أجرة للفلاح، لأن أكثر العائلات قد رحلت حزينة معذبة، أسرة بعد أسرة تركت مندلي لأن الماء قد انقطع ولم يعد يجري، كان نهر "السيبة" قد جف ولم يعد يسقي تلك البساتين الروية الخضراء التي كانت ترقد في أحضان التلال، منذ الأزل كان نهر السيبة يروي مندلي، وتعاقبت مئات الأجيال في هذه المدينة الطيبة وهي تشرب من السيبة وتسقي حقولها ومراعيها، وكان الأطفال يولدون وما يكادون يبلغون السادسة من العمر حتى يتعلموا السباحة في النهر الحنون، والآن لم تعد امرأة في مندلي تجرؤ على الولادة في المدينة اليابسة الميتة، كلهم يرحلون، كلهم يرحلون، النهر نفسه قد رحل، وفي ذلك الصباح لاحت المدينة مهجورة لا يمشي في شوارعها الضيقة أحد، وخرج أسعد وعمر يحملان كتبهما المدرسية قاصدين بناية المدرسة التي تقع على بعد كيلو مترين عبر البساتين الظمأى.

قال عمر الذي يبلغ تسع سنوات من العمر:

– إلى متى نبقى نذهب إلى المدرسة وقد هجرها التلاميذ كلهم؟

– يا عمر، يا عمر، أما قلت لك إن حضور الدروس واجب وطني؟ إننا يجب أن نتعلم لكي ندافع عن مدينتنا التي قتلتها إيران.

وانحنى أسعد والتقط بيده برتقالة عجفاء زاهية اللون، ولكنها سقطت عن غصنها الذي لم يعد قادراً على تغذيتها، ورفعها إلى مستوى عينيه وهتف وهو يكاد يبكي:

– برتقالة مقتولة ذبحها العطش، لماذا تأتي إيران وتأخذ منا نهرنا؟ هل أسأنا إليها في شيء؟

وأخذ ينشج وتذكر العم محمود، الفلاح الذى يسكن إلى جوار بيتهم، وكان يخرج كل يوم إلى بعقوبا بعربته «البلشقة» ويرجع وقد عبأها أوانى مليئة بالماء وراح يسقى شجرات البرتقال والرمان وهو يبكى ويهتف:

- لا أترك أشجارى تموت ولو قتلنى التعب، يوميا أرحل سبعين كليو مترا لآتى بالماء، عيشى يا شجراتى واشربى ولو فتحت شراينى لأسقيك من دمى.

ويحزن أسعد ويهتف:

- حرام عليك يا عمى محمود! إن المسافة بعيدة والماء الذى تأتى به لا يكفى.

ويقول الشيخ من خلال دموعه:

- سمعت أن الحكومة الايرانية قد ندمت وعذبها ضميرها على تحويل مجرى النهر، ولذلك ستهدم السد الشرير وتعيد الماء إلى نهرنا.

ويهز أسعد، الذى يبلغ عمره خمسة عشر عاما، رأسه ويقول:

- يا عماه لا تحلم! لقد حولوا مجرى النهر ولن يعيدوه.

- أموت إذن فى مندلى يا ولدى، أسقيها حتى أموت ولا يبقى فى عروقى دم، وادفنونى تحت شجرة الرمان الكبيرة هذه.

سار أسعد وعمر صامتين فترة ثم عاد الصغير يقول:

- أسعد، يجب أن ننقطع عن حضور الدروس ونرحل مع أمى إلى بغداد، ألا ترى الصفوف خاوية إلا من طلبة قليلين حزانى ولا يفهمون ما يقول المدرس؟

- يا عمر، يا حبيبى، إن أبى فى بغداد لم يجد عملا حتى الآن، ونحن لا نملك إلا بيتنا البالى هذا.

- ولماذا لا نبيع بيتنا؟ ألا ترى أنه لم يعد نافعا لنا؟

وتنهد أسعد:

- أيها الصغير العزيز، ليس من أحد يشترى بيتا بلا ماء، إن مندلى كلها لا تصلح الآن للبيع، لأنه ما من أحد يدفع فيها دينارا، مدينة بلا ماء يا عمر، مدينة بلا ماء.

وتخطى الغلامان سياجا واطئا يفصل بين بستانين، وسقطت ثلاث رمانات جافة، وكانت خطى الولدين تقع على أوراق كثيرة صفراء يابسة وتحدث خشخشة رتيبة، ولاح الحزن على الصغير عمر وسكت.

وبعد ذلك لاح بناء المدرسة الفقيرة التى كانت تُدَرِّس تلاميذ مندلى طيلة عشرين عاما، وكان الفرّاش عم مصطفى يجلس على دكة مفروشة بحصير ووجهه ذابل، وهتف بالغلامين:

- أسعد وعمر، أنتما متأخران اليوم، وسيغضب المدرس عليكما.

قال أسعد وهو يتنهد:

- سمعنا أمس أن المدرسة ستقفل، وأظن درسنا هذا آخر درس فيها، ومع ذلك حضرنا لأن علينا أن نتعلم وننقذ نهر السيبة ومندلى.

ودخل الغلامان إلى أول غرفة على اليمين، فأبصرا الأستاذ رفعت بقامته الطويلة وسمعاه يقول:

- المفعول به منصوب هنا.

ثم حين رآهما:

- حسنا تفعل يا عمر إذ تحضر الدرس معنا، لأن صفك قد أغلق اليوم بسبب رحيل الطلاب. تعالى يا أسعد واجلس هنا... ولكن ماذا؟ إن عينيك دامعتان.

- لا شىء يا أستاذ، إنه ندى الصباح.

وجلس الغلامان، وأخرج أسعد كتاب قواعد النحو ودفترا أحمر اللون وراح يحاول أن يصغى إلى ما يدور فى الصف.

وانحنى رفعت على كراسة أسعد وسأله: «هل حللت التمارين؟»

خجل أسعد وأطرق دون أن يرد، يا إلهى! هل بقى لنا جلد وعقل لنحل التمارين؟ إن أمى عطشى لأن السقاء الذى يحمل إلينا ماء الشرب من بعقوبا مريض وقد انقطع عن المجىء، وهذا الصباح كان هناك كوب واحد من الماء وقد تقاسمناه نحن الثلاثة، خرجت من البيت وأنا أسمع نشيج أمى، فلا الماء يأتينا ولا أخبار أبى

تصلنا، ومن أحد الأصدقاء القادمين من بغداد علمنا أن أبى لم يجد عملا لكى يشير علينا بالرحيل ولم يعد فى وسعنا أن نصبر.

لا، لم يرد أسعد، وتزاحمت العبرات على أهدابه السوداء، وسقطت عينه على الجدار المقابل وعليه خريطة بالية للعراق، إن العراق هو بلاد ما بين النهرين وهو يدفق بالماء الغزير، ومن المحزن أن نهر السيبة هو وحده الذى ينبع من إيران، ولولا ذلك لما حوله أحد، وقال أسعد لنفسه:

– وحكومة إيران أليست مسلمة لتقطع الماء عن مندلى المسلمة؟ وأية عدالة هى هذه؟

– أسعد: هل أنت معنا؟ أتدرى ما يدور فى الصف؟

– نعم، يبنى الفعل للمجهول ويتحول المفعول به إلى نائب فاعل.

وراح أسعد يبكى، ووجم التلاميذ وغص المعلم بريقه.

– أكمل يا أسعد، صحيح يا أسعد، وماذا بعد؟

– أريد أن أفهم يا أستاذ: هل النهر ملك لإيران؟

أنا أقول: لا. النهر ملك الله رب العالمين، هو أجراه وهو الذى حفر واديه، ونهر السيبة كان يجرى فى مندلى منذ أقدم العصور، فبأى حق...

وصعق المدرس واستولى الخوف عليه وابتلع ريقة عدة مرات وقال:

– يا أسعد، لا شغل لنا فى موضوع النهر لأنه موضوع سياسى، ونحن هنا لدراسة النحو.

وقال تلميذ طويل القامة من أخر الصف بلهجة ساخرة لا تخلو من الحزن.

– الحكومة تمنع الكلام فى هذا الموضوع وتعاقب من يفعل ذلك.

وصرخ أسعد:

– الحكومة تمنع، الحكومة تمنع! دعونا نقول إننا عطاش يا ناس، دعونى أخبركم أننى تركت أمى تبكى لأننا عطاش.

وامتلأ وجه المدرس بكآبة مفضوحة، وخاف وحاول ألا يظهر عليه ذلك، لأن نورى السعيد يصادر حتى الكآبة، وكل الناس يعلمون ذلك، وراح أسعد ينشج وليس

من عـادته البكاء، لأنه يعتـقـد بما يقـوله العـوام من أن الرجل الحق يجب ألا يبكى، والبكاء والنواح مخلوقان للفتيات، وعاد الأستاذ رفعت إلى موضوع المفعول به ونائب الفاعل، وراح يشـرح للطلاب مستعينا بالأمثلة، وجرب أسعد بصعوبة أن يصغى ويستوعب.

البرتقالة كانت مكتنزة ثم امتصها الذبول قبل أن تكون ذات حلاوة، والبرتقال يموت، يموت فى كل مكان، المفعول به لا ينصب إلا بفعل متعد، يا إلهى، ما أطول أنف الأستاذ رفعت، عيِّن نائب الفاعل فى الجملة الآتية: نهر السيبة جف جفافا تاما وماتت الأسماك فيه، أمى، سيأتى السقاء بالماء، لا تعطشى يا أمى. لا تضربْ الفقراء، الفقراء مفعول فيه يا ولد، أهو مفعول فيه أم مفعول به؟ البرتقال والرمان يتساقط، نهر السيبة هل هو قاس؟ نهر السيبة كان يجب أن ينبع من العراق لا من إيران.

والتفت رفعت إلى أسعد ورأى عينيه زائغتين دامعتين، وود لو ركع إلى جانبه واحتضنه، ولكن كيف يفعل؟ لقد اعتقلت سلطة نورى السعيد سبعين من سكان مندلى لمجرد أنهم احتجوا على إيران لقطعها النهر، ويعلم رفعت جيدا أن شاه إيران دفع رشوة كبيرة إلى نورى السعيد لكى يسكت عن عملية قتل المدينة الرائعة الخضراء، وبالإرهاب أسكت رئيس الوزراء كل احتجاج، ولم يعد أحد يجرؤ على الكلام.

هل لنا من إنسان نشكو إليه؟ وبمن نلوذ؟ لقد ذبحوا مندلى مسقط رؤوسنا وعروس البساتين وقطعوا نهرنا بلا رحمة، اقرأ يا ولدى، لا يقع نائب الفاعل إلا بعد فعل متعد، عم محمود، لا تسق الشجرة واسقنا لأننا عطاش، أين نائب الفاعل؟

لم تكن فى الصف حماسة للمفعول به، ونام نائب الفاعل وأغفى على لوحة الكتابة، وراح السقاء المريض يسعل سعالا شديدا.

- يا أستـاذ رفعت، أنا عطشـان، اسمح لى أن أذهب إلى عم مصطفى فإن عنده سراحية ماء.

- لا، لا يا عمر، لا تغادر الصف فإن عندنا هنا جرة ماء، خذ هذا كوب تشرب به.

ونهض الصغير عمر، وسكب الماء من الجرة فإذا هو مختلط بالطين، وحار كيف يشرب، وأخيراً أغمض عينيه وكرع الماء دفعة واحدة، كانت حبات الطين تصوت تحت أسنانه.

وعند هذا لم يعد أسعد يصغى إلى ما يدور فى الصف مطلقا، فقد خطر له حلم رائع جنح خياله ورفعه إلى أوج الحماسة، كان يحتاج إلى أربعة أو خمسة من زملائه التلاميذ، وكلهم غاضبون ورافضون وموتورون، ويقودهم هو فى النصف الثانى من الليلة عبر الحدود الإيرانية، وهو يعرف الطريق بين التلال جيدا، وموضع تحويل نهر السيبة قريب من الحدود، ولسوف ينزل أسعد فى النهر وهو يتقن السباحة، ولسوف يفك السلسة فينفتح الباب الحديد ويعود الماء يجرى فى نهر السيبة.

هكذا راح أسعد يحلم بعينين مفتوحتين، وانبجست قطرة فرح فى تلك العينين، ونام المفعول به هانئا على خديه، آه لو تحولت كل المفاعيل الخمسة إلى جرة ماء يسقى بها أمه المسكينة العطشى، ونهر السيبة، ترى أين ذهب ماؤه؟ وعبر أية حقول فارسية خضراء أصبح يجرى؟ وهل تدرى يا نهرنا أننا نموت من العطش، وأن أشجارنا قد يبست وبرتقالنا لم يعد له عصير؟

ووضع أسعد كفه اليسرى على رأسه وعاد إلى حلمه الأول، هذه الليلة بعد الثانية عشرة سيأخذ رفاقه ويعبرون الحدود الإيرانية، ولكن أنى له أن يعرف مكان السد الذى حول نهر السيبة وقطعه عن مندلى؟ وأحس أن جبينه يشتعل بالحمى، ومسه بأصابعه فأحس أنه يكويه. تراه محموما؟ إن يديه ترتعشان للفكرة الرائعة، آه يا أمى سيكون ولدك منقذا لمندلى هذه الليلة وسترتوين، سترتوين يا أمى بالماء الصافى!

قال الأستاذ رفعت:

– أسعد، اعرب هذه الجملة: «المروج قُطع عنها السماد».

ورفع أسعد رأسه وراح يعرب:

– المروج مبتدأ مرفوع رفع عنه الماء، وقطع فعل ماض مبنى للمجهول وهو راغم وحزين ومتشقق، وعنها جار ومجرور بالسلاسل والسد الحديدى، ما العبارة؟ قطع عنها الماء، الماء نائب فاعل معذب يريد أن يركض ولا يستطيع.

ولاح الخوف على وجه المدرس وهتف برفق:

– يا أسعد، سألتك أن تعرب (المروج قطع عنها السماد) ولا يصح أن تغير العبارة عند إعرابها.

- اعذرنى يا أستاذ، إنى تحولت إلى شظايا فعل مبنى للمجهول، ولو كان مبنيا للمعلوم لجرى الماء معطرا فى نهر السيبة الميت، ولكن الافعال كلها مقصوصة الأجنحة لا تستطيع الطيران، وأبى يحمل على كتفيه مائة نائب فاعل ثقيلة جدا وهى تعرقل بحثه عن عمل نعيش منه فى بغداد، ونحن ونهر السيبة والعم مصطفى كلنا عطاش، وأمى تسلق فى القدر مفعولا به لنتغدى به هذا اليوم، وتسلقه بماء النار لأننا لا نملك ماء.

وهتف الأستاذ رفعت:

- ولدى أسعد، سوف تغلق المدرسة اليوم، وستعود كل المفعولات بها إلى كتاب القواعد ولا يعود أحد يمضغها.

وفى هذه اللحظة دق جرس المدرسة إيذانا بانتهاء الدرس الأول، فنهض التلاميذ متثاقلين، ومضغ عمر بقايا الطين الذى شربه مع كوب الماء، واقترب أسعد من التلميذ المجاور له وهمس:

- أحمد، أريد أن أتحدث اليك فى موضوع مهم، ابق فى الصف معى، واضطر أسعد إلى أن يصرف أخاه عمر، ولكنه قال له:

- انظر يا عزيزى، هل تعرف غسان ومرتضى وإبراهيم؟

- غسان هو التلميذ الطويل؟

- أجل وهو هناك، انظر! معه إبراهيم.

أخبرهما أن يأتيا إلى هنا حالا، وابحث عن مرتضى ودعه يحضر، وانصرف عمر، وبعد لحظات وصل غسان وإبراهيم، قال الأول:

- هل هو اجتماع صغير يا أسعد؟ أنا وإبراهيم نريد الذهاب إلى بعقوبا لإحضار برميل كبير من الماء، فالمدينة عطشى والسيبة أصبح يابسا تماما.

- عندى لكما عمل أهم من إحضار الماء، لأن هناك فى الأماكن المنخفضة من السيبة بقع مياه يمكن الشرب منها، وأنا أريد أن نحل مشكلة الماء من أساسها.

وفى هذه اللحظة وصل مرتضى وهو شاب عمره خمسة عشر عاما، وعندما رأى زملاءه لم يتكلم، وجلس وعلى وجهه مسحة واضحة من الجد، وكأنه رجل مكتمل يحمل أعباء الحياة.

وبدأ أسعد الحديث وشرح لهم خطته بلا تطويل:

- يا أصدقائي! نحن فتيان مندلي وشبابها، وعلينا يقع عبء إنقاذها من الجفاف والموت، وأنا سأذهب الليلة عبر حدود إيران، وأسبح وأكسر السد الذى حوّلوا به النهر عن مدينتنا.

وهتف إبراهيم:

- هذا عمل خطير يا أسعد، وقد يقتلك حرس الحدود!

- إنى أعرف كيف أعبر الحدود دون أن يلاحظونى، وقد فعلت ذلك مرارا لمجرد المتعة، ومهما يكن، سأذهب الليلة لأعيد الماء إلى مندلى، وأنا أحب أن تصحبونى إلى هناك وأنتم شبان المدينة وسواعدها، فهل تأتون؟

وسكت ونظر فى وجوههم واحدا واحدا، فاندفع مرتضى وقال بهدوء:

- أنا أول من يذهب معك، وسأحتمل كل النتائج الممكنة، والمهم أن تعلم السلطة الإيرانية أننا عملنا شيئا ولم نخضع للجور والطغيان ساكتين.

ودبت الحماسة فى صدر غسان وهتف:

- أنا أيضا معكما، وعندى بندقية صيد أستطيع أن أحملها لأستعملها فى حالة تعرضنا إلى خطر عد نقطة الحدود.

ولاح أن غسان انفعل أيضا لأنه قال فى حسرة وحزن:

- القضية أكبر منا يا جماعة، وأنا مستعد لمصاحبتكم، ولكن قلبى يحدثنى بأن كارثة تنتظرنا، لأن عبور الحدود ليس أمرًا سهلا، وقد مات ما يقرب من عشرة أشخاص ببنادق الحرس الإيرانى لمجرد أنهم تخطوا الحدود.

وهتف أحمد:

- لابد لنا من أن نعترف بأن رغبة الحرس الايرانى فى معاقبة من يجتاز الحدود بلا رخصة أمر طبيعى، وذلك من حقهم، والايرانيون مسلمون مثلنا، وهم يحبوننا ونحن نحبهم، وهذا مع أننا غاضبون أشد الغضب على حكومتهم التى سرقت نهرنا وأعطشت المدينة وقتلت بساتينها.

وصاح أسعد:

– إذا كانوا مسلمين حقا، فلماذا يقتلون مدينتنا الإسلامية؟

– يا أسعد، يا أسعد، ليس شعب إيران هو الذى حَوّل مجرى السيبة، وإنما فعلت ذلك الحكومة، والشعب هناك يكره الحكومة وهو ثائر عليها.

– أنا لا أكره الشعب الإيرانى، وإنما أحبه كما أحب كل الشعوب المسلمة، ويلوح أنك على صواب، لأن تحويل نهرنا تم بأمر حكومة الشاه، وقد قرأت منذ يومين مقالا مترجما عن اللغة الإيرانية فى جريدة النهضة التى تصدر فى بعقوبا فيه أن الشعب الإيرانى غاضب لتحويل نهر السيبة عن مندلى.

وهتف غسان:

– هذا غريب، وكيف جرؤت «النهضة» على كتابة هذا دون أن تغلقها سلطة نورى السعيد؟

– لقد أوقفتها وهى الآن لا تصدر.

وهمس مرتضى:

– يا جماعة لا ترفعوا أصواتكم، وما دمنا متفقين على القيام بالمغامرة فلنضع خطة كاملة تضمن نجاحنا وأسرع أسعد يقول:

– أول ما يجب أن نتفق عليه هو توقيت مغامرتنا، وأنا أقترح أن نتحرك فى نصف الليل تماما، لأن حرس الحدود لا يتوقعون أن يعبر إذ ذاك أى أحد.

وبادر الجميع يوافقون، إلا ابراهيم الذى لاح مرتبكا، وقال أخيراً:

– أيها الأخوة، أنا أحب أن أصحبكم ولكن اسمحوا لى أن آخذ موافقة أبى وقال مرتضى بهدوئه الرائع:

– تأخذ موافقة أبيك؟ لا يا إبراهيم، إنك بذلك تفشى سرنا، وإذا ما عرف آباؤنا خطتنا، فسيمنعوننا بالقوة من الذهاب.

– إبراهيم! هذه مسألة وطنية، ويمكنك أن تتصرف بلا إذن من أبيك، ألا تحب أن تنقذ مدينة مسلمة مظلومة؟

وقال الآخرون أشياء مماثلة لهذا، ووافق إبراهيم على الذهاب، وإن كان لم يتحمس، وكانت على جبينه سحابة حزن، هكذا كان إبراهيم دائما، وتلاحظ على عينيه شبه ضبابة من دمع تضفى جمالا كئيبا على وجهه الوسيم، لقد ترك أباه فى البستان يجمع أى رمان يجده لم يبلغ من الجفاف مبلغا يجعله غير قابل للأكل.

وقال إبراهيم لأبيه بلهجته الحالمة:

- يا أبى، استرح ولا تتعب نفسك فى جمع رمان جف من العطش قبل أن يصبح حلوا.

- إبراهيم، ابنى، اذهب إلى المدرسة وستجد رمانا حلوا عندما تعود، وكاد الولد يبكى، إن والده شيخٌ فانٍ يتوكأ على عصا، ويجب أن يقبع فى البيت ويرتاح، ثم إن هذا الرمان لا نفع فيه.

وخلال هذا اندفع الصبى الصغير عمر ودخل الغرفة ركضا وهو يصيح:

- جاءت الشرطة، الشرطة يا أسعد.

ونهض الشبان اليافعون فزعين، وأطلوا من النافذة فرأوا تلميذا لا يزيد عمره عن ثلاث عشرة سنة وقد قبض عليه ثلاثة من رجال الشرطة وأحدهم يضربه على رأسه والولد يبكى ويصيح، وكان يقف على باب المدرسة مديرها وبعض المدرسين، وقال أحد رجال الشرطة:

- يا مجرم، أليس عندكم ماء فى البئر؟ لماذا لا تشربون من البئر؟

وصاح الولد وهو ينشج ببكاء شديد:

- إن ماء البئر شديد المرارة، وهو لا يصلح إلا لسقى شجرة التوت.

- يا حقير، طويل لسانك وما زلت صغيراً، لماذا تشتم شاه إيران؟

وقال الصبى ببراءة وهو يواصل البكاء:

- لأنه أخذ ماء السيبة وتركنا عطاشا بلا ماء.

وضربه الشرطى بمقبض بندقيته فى بطنه فسقط الولد على الأرض يتخبط ويدفر برجليه دفراً عنيفا.

وأغلق إبراهيم النافذة وجلس، وعاد الأربعة الآخرون وفى عيونهم شىء يغلى، وهتف مرتضى:

- ماذا نستطيع أن نفعل أمام شرطة نورى السعيد؟

قال له أسعد:

- ليس كل الشرطة قساة ومجرمين، إن الشرطة أفراد من الشعب مثلنا وهم مجرد مستخدمون لدى حكومة نورى السعيد، وكثيرون منهم غاضبون مثلنا ولا حيلة لهم.

واتفقوا على الخطة فورا، تواعدوا أن يلتقوا فى نصف الليل عند أشجار الرمان القائمة فى آخر مندلى، وعندما انتهوا قال إبراهيم:

- سأذهب معكم وسأكون أنا الذى ينزل فى الماء ويكسر السلسة.

وبدا ينتحب ويبكى وقال:

- إن الولد قد مات.. اسمعوا الصراخ.

وكان يجىء من خارج النافذة عويل وصراخ، وكان صوت الشرطى يتعالى:

- مجرمون، سفلة، منحطون، سنغلق هذه المدرسة اللعينة!

***

انتصف الليل، وكانت مندلى اليابسة الحزينة مطفأة الأضواء، ونسيمها الجميل يمر على الأشجار الجافة ويحدث صوتا، وكان فى السماء قمر ذابل فى النصف الثانى من الشهر، وخرج إبراهيم من بيت أبيه، وأقفل الباب بهدوء دون أن يحدث صوتا، وكان يسير مطرقا مغرقا فى الحزن والتفكير، كانت لا تفتأ تعاوده مشاهد موت الولد الصغير فيغص، وتذكر كيف وقف ساعة إلى جانب الصبى المقتول وكانت أمه تعول عويلا يمزق القلوب وتنادى:

- أريد ولدى، أعطونى ولدى، أعطونى وليدى وحضر الطبيب، وانحنى على الأرض يفحص الولد المقتول، وراح يقلبه ليعرف سبب الموت، واكتشف دماء غزيرة تسيل من جسد الصبى، ووقف حزينا وقال:

- نزيف فى الأمعاء، نزيف حاد، بماذا ضربوه؟

وصرخت الأم وهى تبكى بكاء شديدا:

- لماذا يموت ولدى بنزيف فى الأمعاء؟ ولماذا لا يموت هذا الشرطى بالنزيف؟ يا رباه! أعطونى ابنى أريد ابنى!

وقال رجل شيخ واقف مع الجمهور:

- يا أختى لا تأسفى! إن الله عادل وهو ينتقم من المجرمين، ولابد أن يموت هذا الشرطى ميتةً فظيعة.

وصل إبراهيم فى سيره حافة النهر اليابس، وشعر برعشة برد فلف صدر المعطف حول رقبته وأسرع فى مشيه، لاحت شجرات الرمان فى آخر البلدة ورأى تحتها شبحين، وعندما اقترب تبين أسعد وأحمد، وأحس برعشة فى فقرات ظهره من الخوف، كان يحس أن المغامرة رهيبة وأن الليل جاسوس يتصنت وسيطارد، وشعر أنه يود لو استطاع الرجوع إلى البيت لينام قرب أبيه الشيخ الذى لا يستطيع أن ينهض إلا إذا توكأ على كتفه، وهتف أسعد:

- هكذا يا إبراهيم، هكذا يكون التصميم والعزم، بعد ساعة واحدة يعود النهر يجرى فى هذه الأرض العطشى.

وهنا لاح شبح يتقدم نحوهم فى الظلام، وسرعان ما تبينوا فيه غسان، وكان يحمل بندقيته، وقال إنه أخرجها من غرفة أبيه سراً فى الساعة الثامنة وأخفاها قرب باب الدار.

لم يبق إلا مرتضى، وسرعان ما أقبل مسرعا يسير فى حيوية ونشاط وهتف ابراهيم:

الآن اكتمل عددنا، فلنبدأ السير، وسنفتح باب السد بسرعة ونعود قبل الواحدة ويكون الماء قد اندفع فى وادى السيبة يروى مدينتنا العطشى.

وسار الفتيان الخمسة إلى جانب أشجار الرمان حذر أن يراهم الحرس الإيرانى، وعندما بلغوا الحدود وجدوا أسلاكا شائكة ممدودة تمنع العبور، وهمس أسعد:

- انعطفوا إلى اليمين، هناك كسر فى الأسلاك نستطيع العبور منه.

كان الليل نصف مظلم لوجود ضوء القمر، وكان السياج كثيفا أمامهم على الأرض، ولاحظوا أنهم يستطيعون المرور زحفا على البطون، فانبطحوا على الأرض وعبروا جميعهم دون أن يحدثوا جلبه، عندما صاروا فى الجهة الثانية من الأسلاك، نهضوا واقفين وأنصتوا جيدا، فتأكدوا أن الحرس لم يسمعوهم، وساروا فى هدوء وحذر، وعلى بعد خمسين خطوه رأوا نهر السيبة الجارى، كان هناك مجريان للنهر، أحدهما قد جف وهو الذى يسقى مندلى، والثانى هو السيبة المدلل، نهر إيران، وفى نهاية الوادى الجاف باب من حديد مغلق يمنع الماء عن مندلى ويرسله كله إلى الأرض الإيرانية، واقتربوا من المكان ووقفوا.

كان الإحساس الأول هو السرور بالوصول إلى مكان الجريمة، وماذا يريدون بعد؟ ها هو الحاجز وفى وسعهم أن يفتحوه بأيديهم فيجرى الماء فى نهر السيبة، وقال أحمد:

- يا إخوان، ما فائدة فتح الماء على وادى مندلى؟ إن حرس الحدود سينتبهون فى الصباح ويعيدون قطع الماء عنا.

وهتف مرتضى:

- كل ما يهمنا أن نشعر حكومة إيران بأننا لسنا أذلاء ولا جبناء بحيث نسكت على تحويل النهر ونرحل عن مندلى بلا احتجاج، أريد أن يحسوا بأننا غاضبون وأننا فعلنا شيئا.

وبدأ إبراهيم يخلع ملابسه ويبقى بالسروال فقط وقال:

- علينا ألا نطيل الحديث ولنبدأ بالعمل، سأنزل فى هذا الحوض وأحاول أن أفك السلسلة التى تفتح هذا الباب الحديد.

قال هذا وقفز فى الماء البارد الخريفى، وهم يعلمون كلهم أن إبراهيم أمهر سباح فى مندلى، فقد تعلم السباحة ومارسها منذ طفولته، وهتف مرتضى:

- إبراهيم، السلسلة على يسارك، اسحبها لينفتح الباب...

ولاح لهم أن القدر كان معهم، فإن إبراهيم سحب السلسلة، فانفتح الباب الكبير، واندفع الماء إلى وادى مندلى، وظهر لهم فيما بعد أن الحراس لم يقفلوا

السلسلة بعد، دون أن يخطر لهم أن فتيان مندلى سيجازفون بحياتهم ويفتحون الباب، ماذا بقى؟ ولماذا تأخر إبراهيم تحت الماء؟

كانت قدما إبراهيم بارزتين فوق الماء ورأسه وكتفاه تحت السطح، ووقف الرفقاء الأربعة ينتظرون، ولم يرفع إبراهيم رأسه، وبقيت قدماه فوق سطح الماء، وقال مرتضى بصوت قلق:

- لماذا لا يصعد؟ إن الماء قد تدفق فى نهرنا، إبراهيم! إبراهيم! اصعد إلينا، بارك الله فيك!

ولم يرد إبراهيم، وبقى رأسه تحت الماء، أخيراً قفز مرتضى إلى الحوض وراح يسحب إبراهيم، فاذا رأسه لا ينسحب، وعاود مرتضى جره بلا جدوى، والتف حوله ومد يده ليرى سبب بقائه تحت الماء فإذا شعره قد ارتبط بالسلسلة ارتباطا يصعب فكه، وصرخ مرتضى:

- لقد غرق إبراهيم، يا إلهى، غرق ومات.

أخذ الأولاد يبكون بكاء صامتا وهتف أسعد:

- يا ويلاه، يا ويلاه، ماذا سنقول لأبيه الشيخ العجوز الذى ليس له سواه؟

وخلال ذلك كان مرتضى مستمرا فى محاولة فك الارتباط بين شعر الغريق والسلسلة، ونجح أخيرا فرفع رأس إبراهيم على راحة كفة فوق الماء ودفعه صوب الشاطىء، وامتدت أيدى الشبان الثلاثة ورفعوه إلى الجرف وجسمه النحيل يقطر ماء، ووضعوه على الضفة، وكان وجهه مطمئنا لا خوف فيه، ولاح كأنه قد صادق الموت ووجد السعادة لديه، وصعد مرتضى إلى الضفة وهمس وهو يبكى:

- يا إخوان، يا إخوان، كيف سنخبر أباه الذى يعبده؟

وقال أحمد

- له ثلاثة إخوة وأخت واحدة، ولكن الشيخ يحب إبراهيم أشد الحب، واستمروا يبكون ويتأوهون، وصاح بهم مرتضى:

- تحركوا فورا، إن الموقف عصيب، تعالوا لنحمل الجثة بيننا ونحاول أن نعبر بها الأسلاك الشائكة.

وانحنوا وهم يتعذبون، وحملوا بينهم جثة إبراهيم وكان الغريق وديعا فى موته كما كان وديعا فى حياته، كان خفيف الحمل وعلى ثغره ابتسامة غريبة، ابتسامة فرح وكأنه عانق فى الموت صديقا حبيبا.

وعبروا الأسلاك الشائكة فى المكان المكسور، وتنفسوا الصعداء عندما صاروا فى أرض عراقية وقد نجوا من حروس الحدود، وكان السيبة إلى يسارهم واديا تندفع فيه مياه غزيرة. وهتف مرتضى:

- رحمة الله عليك يا حبيبنا إبراهيم، لقد رجعت محمولا على الأيدى لكنك لم تمت إلا بعد أن أجريت الماء فى أرضك اليابسة.

وزاد بكاء الفتيان بعد أن نجوا من الحدود، لقد عادوا بالماء ولكنهم رجعوا يحملون جثة، وستشرب مندلى من يد الشهيد الحبيب الذى وهب حياته لمدينته ولكن الأولاد عذبوا أنفسهم بفكرة واحدة، لقد ضحى إبراهيم بنفسه من أجل ليلة واحدة يندفع فيها الماء إلى وادى السيبة، مرة واحدة ترتوى مندلى ثم يغلق الحرس الإيرانى الباب الحديد وينقطع الماء على عروس المدن مندلى الحلوة.

ماذا بقى؟ المشهد الدراماتيكى، مشهد اللقاء بين إبراهيم وأبيه الشيخ وهو مشهد يعكس الأزل، أزل فى عينى الأب الواله المفجوع، وأزل على بؤبؤ الفتى الميت.

ويقف الأزل وينظر، ويبقى الاستشهاد والتضحية والفداء، وتبقى مندلى يابسة حتى مستقبل غير بعيد يعيد إليها الماء والحياة والخضرة وينتصر إبراهيم، ينتصر إبراهيم أبدا، أجرى الماء فى مندلى ورواها ومات، وهل مات حقا؟ لا لم يمت ابراهيم ولا ماتت مندلى، إن الحياة تحب إبراهيم لأنه أحيا مندلى وأعطاها الماء والنماء والبركات.

وساروا فى ظلام الليل يحملون أول شهيد على أرض النضال، النضال من أجل الحياة.

الهوامش

* مجلة الآداب العدد الثانى عشر، كانون الأول ديسمبر ١٩٧٨ (السنة السادسة والعشرون).

ملاحظات

-١-

حول البيوت القديمة:

وردت فى القصة المعنونة «ظفائر السمراء عالية» أوصاف لبيت بغدادى قديم مازال محافظا على طراز البناء فى القرن التاسع عشر وقد ورد فى القصة ذكر غير قليل من مرافق هذا البيت مثل الليون والأرسى وسرداب السن والرازونة والطارمة والكبشكان، وهى مرافق لم تعد البيوت العراقية المعاصرة تعرفها فقد زالت ونشأت فى العراق أجيال لم تسمع بها بحيث يحتاج القارئ إلى أن أشرح له معانيها وأنا أعترف بأنى غير خبيرة، وإنما وصفت ما أعرف من بيتنا العتيق أيام الطفولة، وبيوت العائلة والجيران المشابهة فى بغداد القديمة، وقد لا تكون معلوماتى علمية أو قابلة للتعميم، وإنما هى كلها من وحى ذكرياتى وتجاربى الشخصية، وفيما يلى شروح قصيرة لتلك المرافق التى زالت أسماؤها حتى من اللغة العامية العراقية وسأشرح معها كلمات أخرى لم تعد مستعملة مما ورد ذكره فى قصة «ظفائر السمراء عالية»:

١- سرداب السن:

غرفة محفورة تحت مستوى ساحة المنزل، عميقة تغور فى الأرض، وهى غالبا ما تنتهى إلى طبقة صخرية يشقها العمال شقا، وينحتونها نحتا، وتستعمل هذه الغرفة للقيلولة فى ظهيرات الصيف الحارة، لما تتصف به من برودة، وغالبا ما يكون سرداب السن مظلما بلا نوافذ، اللهم إلا كوة فى أعلاه، فيزيده الظلام والعمق وحشة، وكلمة «سرداب» كلمة فارسية مكونة من «سرد» ومعناها «البارد» و«آب» ومعناها «الماء»، أما السن فهو «الصخرة».

٢- الطاسة:

إناء معدنى واسع الفوهة لشرب الماء، أو لخزن السوائل وأشباهها.

٣- الكبشكان:

غرفة من الخشب، تقام فى النصف الأعلى من غرفة عالية السقف، ويصعد إلى الكبشكان بسلم خشبى، ويتميز بأن سقفه واطئ، وبعض الناس ينطق الكلمة «كشبكان».

٤- الروازين:

جمع «رازونة» وهى رف طولى مستطيل محفور فى الجدار ويستعمل لوضع التحف والزهور والحاجيات المنزلية، وقلما كانت الغرف فى البيوت القديمة تخلو من الروازين التى كانت ظاهرة معمارية ملازمة للبيوت العراقية فى الستين سنة الأولى من القرن الرابع عشر الهجرى (القرن العشرين).

٥- دورة السنة:

هى الاسم العربى العراقى الذى يطلق على «عيد النورز » وعيد النورز يحتفل به الأكراد والإيرانيون وهو عندهم بداية العام الجديد، وقد أخذت عنهم عائلات عراقية كثيرة الاحتفال به بعد أن أسقطت لفظ النورز وسمته «دورة السنة»، وهم يعتقدون أن السنة تدور فى يوم النورز وأن الأرض تتحرك لحظة دورانها عندما تنتقل من أحد قرنى الثور الذى يحملها إلى القرن الآخر، والاحتفال بدورة السنة احتفال جميل يشعلون فيه شموعا على عدد أفراد الأسرة، ويهيئون سلة كبيرة يقلبونها ويضعون تحتها أصنافا من الطعام والخضروات والحلوى بينها سبعة أنواع تبدأ بحرف السين ويسمونها «سبع سينات» منها السمسم والسمك والساهون والسماق والسبناغ وسواها، وقد زال الاحتفال بهذا العيد لدى العائلات العربية فى بغداد فيما أعلم.

٦- الأرسى:

غرفة متوسطة الاتساع لها بالإضافة إلى الباب، شبابيك واطئة من الخشب، تقرب من الأرض فاذا فتحت- بالدفع إلى أعلى- بقيت قواعدها عتبات خشبية واطئة يمكن الجلوس عليها كما يمكن الدخول والخروج من هذه الشبابيك المطلة على «الطارمة» وللأرسى عادة روازين مزينة بالنقوش والألوان، أما سقفه فيكون مترف الشكل، مصنوعًا من الخشب الملون المزيّن بالحفر.

٧- الزناديات:

جمع «زنادى» منسوب إلى الزند، لأنه سوار من ذهب على شكل ثعبان ملتف تلبسه الفتاة حول زندها.

٨- الطارمات:

جمع «طارمة» وبعض العائلات تنطقها «طرمة» وهى تعنى شرفات كبيرة جدا، واسعة تمتد أمام غرف الطابق الثانى جميعا وتطل على صحن المنزل «الباحة»، وللطارمة سياجات مصنوعة من الخشب والحديد يصل ارتفاعها إلى خصر الإنسان الواقف، وتكون الطارمات مكشوفة حينا، مسقوفة حينا آخر.

٩- اللواوين:

جمع «ليوان» وهو امتداد مسقوف عميق فى جانب من صحن المنزل، ويفرش عادة بالأرائك، ويستعمل بمثابة غرفة استقبال فى الصيف، حين يكون الطابق الثانى (الذى لا يستعمل إلا فى الشتاء) حارا لا يسكن، وإذا كان الليوان غير عميق سمى «طراراً»، ويفرش الطرار كما يفرش الليوان ويستعمل للجلوس فى الصيف.

١٠- البيتونة "البيت":

غرفة متوسطة الاتساع، واطئة الأرضية بحيث تنخفض عدة أقدام عن مستوى صحن الدار، جدرانها من المرمر الذى يشع البرودة فى الصيف ويستعمل للقيلولة فى ساعات الظهيرة، فإذا كانت هذه الغرفة أوطأ أرضية وأكبر سميت «الرهرب»، وكان فى بيتنا القديم «بيتونتان» و(رهرب).

١١- (سرداب سن):

معا. وأغلب الظن أن كثرة غرفة القيلولة الصيفية ترجع إلى ضخامة البيت الذى كانت تسكنه أسر كثيرة فيعيش الجد الكبير مع أولاده المتزوجين وأولادهم، وكثيرا ما يتزوج حتى الحفيد ويقيم فى المنزل نفسه، وهذا العدد الكبير من الناس يحتاج إلى أكثر من غرفة باردة خلال أشهر الصيف البغدادية اللاهبة.

-٢-

١٢- حول امرىء القيس:

يرد حديث حول الشاعر الجاهلى امرئ القيس فى قصة (رحلة فى الأبعاد)، وفيها يسأل عبدالسلام «هل فى التاريخ أن امرأ القيس عاش فى اليمن»؟ وتجيب زوجته «شوق» بطلة القصة قائلة «لا أدرى».

ولا ينبغى أن ينسب القارئ إلى- أنا المؤلفة- الجهل بهذه النقطة فإن هذا حوار يدور فى قصة ويتصل بطبيعة أحداثها، والواقع أن امرأ القيس كان من اليمن فعلا وأبسط دليل يخطر لى على ذلك قوله عندما بلغه نبأ مقتل أبيه:

تطاول الليل علينا دمّون

دمون إنا معشر يمانون

وإننا لأهلنا محبسّون

أما لماذا جعلت شوقا وعبدالسلام لا يعرفان هذه الحقيقة فلكى أمنح رؤيا شوق صفة الصدق العفوى، فهى ترى امرأ القيس من اليمن، مع أنها لا تدرى، ولا زوجها يدرى أنه يمانى.

-٣-

١٣- حول اللغة اللاتينية:

وردت عبارات لاتينية فى قصة «الشمس التى وراء القمة» وكانت بطلتها هدى ممددة على منضددة العمليات تجرى لها العملية القيصرية وهى صاحية لأنها أعطيت مخدراً موضعيا، كانت تعانى معاناة شديدة مرهقة خلال ذلك فتطفح فى ذهنها أفكار غير واعية، لا سيطرة لها عليها، وعندما تذكرت قياصرة الرومان وقلة إحساسهم وقسوتهم، نبعت فى ذهنها عبارة لاتينية، لأن اللغة اللاتينية لغة هؤلاء القياصرة، وكان نص العبارة الأولى:

Laus sit Dio, qui tabulam et Calamum creavit, atque hominem doc-uit quod amtea nesciabat: et benedictio et pax suber Mohammed.

ومعناها «الحمد لله الذى خلق اللوح والقلم، وعلم الإنسان ما لم يعلم والصلاة والسلام على محمد» أما العبارة الثانية التى برزت فى ذهن هدى فهى «Cur rides» ومعناها «لماذا تضحكين» والمقصود أن تدل هذه العبارات على تيار عدم الوعى الذى كان يعصف بتفكيرها إذ تنبعث عبارات بلا علاقة بالموقف، ويمكن للتحليل النفسى أن يجد تفسيرا لطروق هاتين العبارتين على ذهن بطلة القصة وهى تتعذب خلال عملية الولادة.


الناشيء

ثبت الموضوعات
(الصومعة والشرفة الحمراء)

مقدمة الطبعة الثانية ٥

مدخل إلى الكتاب

١- شهرة على محمود طه وشاعريته ٢١

٢- نظرات فى سيرة الشاعر ٢٩

الباب الأول
موضوعات شعره

تمهيد موضوعات الشاعر ٤١

موازنة بينه وبين نزار قبانى

قصيدة «امراة من دخان» لنزار قبانى

«قصة راشيل شوار زنبرك» لنزار قبانى

جدول يصنف موضوعات على محمود طه

الفصل الأول: الشعر العاطفى

١- قصائد الحب ٤٧

أ- الحب والوصف

ب- شعر الحب

٢- قصائد الوصف الغنائى، خصائصها ٥٥

(١) وصف لا حب

(٢) الحسية

(٣) النغم

(٤) الفنون اللفظية

(٥) أسلوب الموشح

٣- قصائد العبث العاطفى ٦٧

خصائص هذه القصائد

الموقف اللاهى: الإحساس بمرور الزمن

التعارض فى داخل القصائد

الفصل الثانى: الشعر الفكرى ٧٥

١- ظاهرة الملاح التائه

٢- قصائد المجهول

٣- الفلسفة والرمز

٤- قصائد البطولة

٥-القصائد الروحانية

الفصل الثالث: القصائد الإنسانية والقومية: تمهيد وعرض ٩٧

الملامح العامة لهذه القصائد

منبع هذه الظاهرة

الفصل الرابع: قصائد المناسبات ١٠٧

أسباب ازدرائنا لها نماذج من شعر الشاعر

الباب الثانى
فى أسلوب الشاعر

الفصل الأول: أسلوب على محمود طه ١١٧

١- ظاهرة الموسيقى

التناغم الصوتى، المناسبة، التكرار، الجناس

رد العجز على الصدر

٢- الصورة الشعرية

٣- اللفظة الحية

٤- الرمز

٥- الضوء واللون

الفصل الثانى: مآخذنا على أسلوب الشاعر ١٣٩

١- الكلمات القاموسية

٢- استعمال المترادفات

٣- النثرية

الباب الثالث
الجانب العروضى فى شعره

الفصل الأول: الجانب العروضى فى شعر على محمود طه ١٤٩

١- الأوزان المهملة

٢- المقطوعة الثنائية

٣- الموشح الوصفى الغنائى

٤- القافية فى شعره

الفصل الثانى: مآخذ على شعر الشاعر ١٦٧

١- الوزن

٢- اللغة

الباب الرابع
آراء على محمود طه

الفصل الأول: آراء على محمود طه فى الشعر ١٧٧

١- نظرية فى الشعر

أ- وظيفة الشاعر وغايته

ب- الشاعرية والحزن

ج- الشاعرية والأخلاق

الفصل الثانى: آراء الشاعر فى الحب ١٨٧

تقدمة

أ- الحب والطبيعة

ب- الحب والحرية

ج- الحب والجمال

د- الحب والغريزة الجنسية

الباب الخامس
نماذج مدروسة من شعر الشاعر

الفصل الأول: ثلاث قصائد ٢٠٥

١- القمر العاشق: قصيدة حب

٢- نشيد إفريقى: من شعر البطولة

٣- امرأة وشيطان: قصة شعرية

الفصل الثانى: مطولة (الله والشاعر) ٢١٧

موضوع المطولة وبناؤها العام

مغزى المطولة

الأسلوب والوسائل الفنية

الجو النفسى للمطولة

الوزن والقافية

لغة القصيدة

الفصل الثالث: مسرحية (أغنية الرياح الأربع) ٢٣٩

تقدمة

موضوع أغنية الرياح وعقدتها

١- لا ضرورة للفصل الأول

٢- الأحداث لاترتبط بضرورة مسرحية

٣- ضعف الدوافع والعوامل
٤- كثرة الشخصيات
٥- ضعف الحوار
٦- باتوزيس يرثى أزمردا
شخصيات المسرحية
الجانب الشعرى فى المسرحية
لغة المسرحية
الفصل الرابع: مسرحية (أرواح وأشباح) ٢٥٩
المشاكل العامة فيها
موضوع المسرحية وحوارها
جنس المرأة فى (أرواح وأشباح)
شخصيات المسرحية
الشعر والعروض فى «أرواح وأشباح»

الباب السادس

من الملاح التائه إلى شرق وغرب

تقدمة ٢٧٥
١- من الحب إلى الغزل
٢- من الصومعة إلى الشرفة الحمراء
٣- من الدين إلى الوثنية
٤- عناوين الدواوين
التفسير النفسى لتطور الشاعر

مختارات من شعر على محمود طه

الأجنحة المحترقة ٢٨٩
أغنية الجندول ٢٩٣
أغنية ريفية ٢٩٧
إلى الطبيعة المصرية: خواطر حزينة ٢٩٨
التمثال ٣٠٠
الله والشاعر ٣٠٣
الأمسية الحزينة ٣٣١
صخرة الملتقى ٣٣٤
امرأة وشيطان ....

انتظار ٣٣٧
أيتها الأشباح ٣٤٢
بحيرة كومو ٣٤٤
تاييس الجديدة ٣٤٧
خمرة الشاعر ٣٥١
خمرة نهر الرين ٣٥٣
خيال ٣٥٦
رجوع الهارب ٣٥٩
العشاق الثلاثة ٣٦٠
غرفة الشاعر ٣٦٢
عاشق الزهر ٣٦٧
القطب ٣٦٨
القمر العاشق ٣٦٩
كأس الخيام ٣٧٢
فى الشتاء ٣٧٥
قبر شاعر ٣٨٦
قلبى ٣٨٧
الكرمة الأولى ٣٩١
ليالى كليوباتره ٣٩٦
ليلة عيد الميلاد ٣٩٨
المدينة الباسلة ٤٠٢
مأساة رجل ٤٠٥
مخدع مغنية ٤٠٨
مصرع الريان ٤١١
من قارة إلى قارة: طارق بن زياد فى طريقه إلى الأندلس ٤١٣
موت الشاعر ٤١٦
الموسيقية العمياء ٤١٨
ميلاد شاعر ٤٢٠
نداء الفداء ٤٢٣
النشيد ٤٢٩
نشيد إفريقى: عودة المحارب ٤٣١
هى ٤٣٥
٤٣٦

(التجزيئية فى الشعر)

تقدمة ٤٦١

حول المجتمع العربى
التجزيئية فى المجتمع العربى ٤٦٥
المرأة بين الطرفين: السلبية والأخلاق ٤٨١
مآخذ اجتماعية على حياة المرأة العربية ٤٩٣
طريق الفرد العربى إلى فلسطين ٥٠٩
حول القومية العربية
القومية العربية والحياة ٥٢٩
القومية العربية والمتشككون ٥٤١
أخطاء شائعة فى تعريف الأدب القومى ٥٥٣
بين الأدب والمجتمع
الأدب والغزو الفكرى ٥٦١
محاذير فى ترجمة الفكر العربى ٥٧٧
الأديب والمجتمع ٥٩٣
شخصية الآخرين فى الأغانى العراقية ٦٠٧
العطش والتعطش فى الأغانى العراقية ٦١٣

(الشمس التى وراء القمة)

تمهيد ومقدمة ٧٢٧
ياسمين ٦٣٧
ظفائر السمراء عالية ٦٥١
منحدر التل ٦٦٧
إلى حيث النخيل والموسيقى ٦٨٣
رحلة فى الأبعاد ٧٢١
الشمس التى وراء القمة ٧٣٧
قناديل لمندلى المقتولة ٧٦٥
ملاحظات ٧٨١

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٧٧٨٥
I.S.B.N. 977 - 305 - 338 - 5


الناشيء

لو سُئلنا أنْ نَصفَ المجتمع العربىَ المعاصر بكلمة جامعة تعبّر فى إيجاز ووضوح عن حالته الحاضرة، لوصفناه بأنه مجتمع «قلق» ولأمدّتْنا الكلمة بمعانٍ واسعة تشمل مختلف الجهات العملية والانفعاليَة والذهنية لهذا المجتمعً. والقلق من وجهة النظر الاجتماعية نذير عاطفىّ يرفع صوته ليدلّنا على أنّ جهة من حياتنا قد فقدت نقطة ارتكازها وبدأت تنهار، فهو أشبه بجرس خطر ترسله أعماقنا الصامتة وترمى به إلى إنذارنا. إنّنا نقلق، لأننا قد بدأنا نملك وعياً بحياة أسمَى من الحياة التى نحياها، وكأننا قد بدأنا نتجزّأ إلى كيانين أحدهما يدرك الحاضر والآخر يدرك مستقبلاً حيًّا يجعله يقارن وينفعل ويبدأ بالاحتجاج، فالقلق ليس إلا ردَّ فعل صحىَ نواجه به نقص حياتنا. إنّه أشبه بالحمّى التى يقابل بها الجسم السليم طلائع المرض المهاجم.

نازك الملائكة

المجلس الأعلى للثقافة